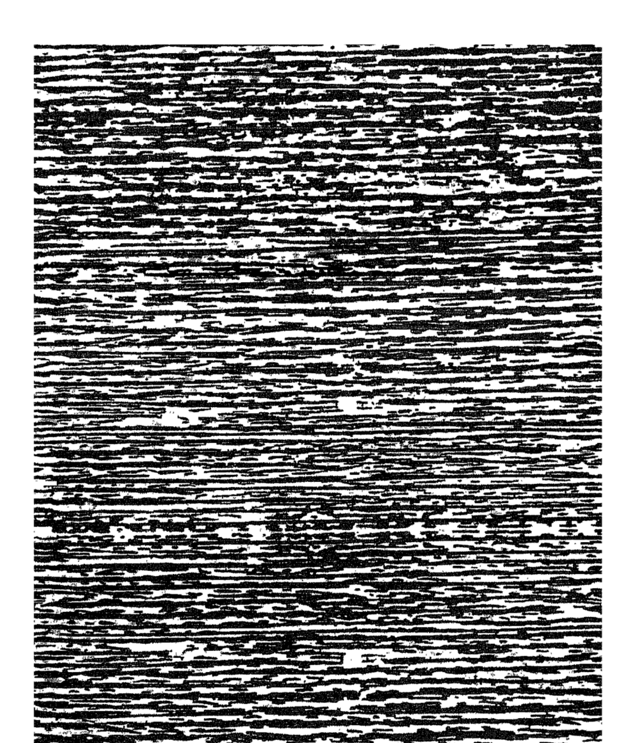
غالي شكري

تطور النقد الأدبي في مصر الحديثة

١٨٨٢ — ١٩٥٢

العقاد — مندور



ثورة العقاد الأولى[1]

غالي شكري

كان الجزء الخاص بالعقاد من كتاب « الديوان : في النقد والادب » ـ وقد صدر في يناير وفبراير على التوالي من عام ١٩٢١ ـ بمثابة المقدمة التمهيدية التي تحمل في ثناياها معظم سمات المنهج الذي اختطه لنفسه في تلك المرحلة الباكرة من حياته التقدمية . ولم يكن هذا الجزء هو اول ما كتب العقاد في النقد الادبي ، ولكنه كان اولى محاولاته في بلورة مجموعة من القيم الادبية، تخلق فيما بينها منهجا قريبا من التماسك ، وعلى درجة ما من الاتساق . ولعل المحاولات « المنهجية » التي تميز بها جيل الرواد في اوائل العشرينات من هذا القرن ، تعد من بواكير النظرة الثورية الى كل من الادب والحياة . ذلك ان ايجاد اطار منظم من العلاقات الادبية او الانسانية ـ وهو ما ندعوه منهجا في الفكر او الحياة ـ هو خطوة متقدمة في تاريخنا الحديث تتسم بها بدايات عصر النهضة . وربما كانت هذه الرابطة المنهجية بين ابناء جيل الطليعة هي التي تؤكد طبيعة العلاقة الفكرية بين طه حسين والعقاد وسلامه موسى وغيرهم . وهي علاقة الثوار في عصر النهضة الوطنية الديموقراطية . ومن هنا ليس غريبا ان نعثر على همزات الوصل الفكرية بين اعمال الرواد جميعا ، كما انه ليس غريبا ان نلحظ التفاوت الكمي والنوعي في امكانياتهم ومحصلات تكوينهم . كذلك نلاحظ ان ثمة عناصر سياسية واجتماعية كانت تلون نظرتهم للادب والحياة ، انعكست بصورة او باخرى ، على اعمالهم في النقد الادبي .

ونحن نستطيع ان نرصد للعقاد قبيل صدور الديوان مجموعة من الاراء الهامة المتناثرة في مقدمات دواوينه الشعرية ، او في الكتيبات التي اصدرها حوالي ذلك التاريخ .

فاذا نحن تصفحنا مقدمة ديوانه « يقظة الصباح » ـ ١٩١٦ ـ سوف نضع أيدينا على بواكير لقائه الحميم بالادب . ومن هذه البواكير ما قال به من أن الادب مرآة النفس

استراتيجية واضحة ، تستوعب قضاياها الرئيسية والخاصة ، وابرزها قضيتا الوحدة وفلسطين .

ثالثها : الاعتراف بروح رياضية ، بأهمية الانتصارات التي حققتها حركة التحرر العربي ، منذ قرارات يوليو سنة ١٩٦١ ، ومواجهة الوضع الجديد بروح ثورية .

ان فشل الشيوعيين فيما مضى يجب الا يملي عليهم مواقف تحفظية ، او اندفاعية (طفولية يسارية) .

ان تطور حركة التحرر العربي الى ما وصلت اليه ، دون مساهمة الشيوعيين العرب ، يجب ان يكون درسا ثمينا للاحزاب الشيوعية العربية ، يهديها الى اخطائها ، ويعلمها ان « التكتكة » لا تحرك ثورات ، **وان الهروب من الماضي يحكم على المستقبل بالانحراف .**

وان الفرصة ما زالت مفتوحة امام الشيوعيين العرب للقيام بدور فعال في دفع عجلة حركة التحرر الوطني الى الامام ، والمساهمة في تعميق مفاهيمها ، وجعلها أكثر تعبيرا عن مصالح الجماهير الكادحة ، شريطة ان يكونوا ماركسيين لينينيين اولا . . وهم اما ان يصبحوا كذلك او يظلوا مجرد تجمعات معزولة ، تكتشف في نهاية كل مرحلة ، ان حركة الجماهير قد خلفتهم وراءها .

وان الواجب الاساسي لجميع التقدميين العرب في هذه الايام ، هو دراسة تجارب حركة التحرر العربي، منذ ١٩١٦ ، بروح علمية ، للتعرف على قوانينها الموضوعية ، ولكشف عثراتها واخطائها ونقائصها، ولتحديد استراتيجية وتكتيك لها ، يدفعان الحركة الجماهيرية نحو مزيد من النضال المنظم ضد الرجعية والامبريالية العالمية ، ومن اجل التحرر والوحدة والاشتراكية واستعادة فلسطين .

الانسانية ، في مستواها الفردي ، ومستواها الاجتماعي على السواء . وهي احدى الافكار الرئيسية التي لازمته فيما بعد ، كما سنرى ، طول العمر . غير ان اكتشافه لهذه الفكرة في ذلك الوقت المبكر ــ مهما كان مصدر الإكتشاف ومهما كانت وسائله ــ انما يعبر عن جذور الاتجاه النقدي عند العقاد ، ويومىء بالظروف التاريخية التي مهدت له ورافقته وتأثرت به . فهو يقول ان الشعر « مرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وطور ، فهو التاريخ الصحيح الذي لا تكذب أسانيده ولا تختلف ارقامه » . وهو يستخدم لفظة الشعر حينا والادب في اكثر الاحيان ، عندما يتحدث عن هذه العموميات . لهذا نستشف « اصول » وجهة النظر التي تبناها ، تاريخيا ، من قراءاته في النقد والادب الاوروبيين ، ومن تكوينه الذاتي كمحصلة ثقافية دائبة التفاعل مع المحيط المعاصر له ، ومن المستوى الحضاري الذي آذنت به مرحلة النهضة في مجال النقد والادب المصري حينذاك . هكذا كان الادب عند العقاد صورة عاكسة للذات الفردية والجماعية . ولما كانت الذات في جميع مستوياتها هي الخلاصة الانسانية التي يتجسد خلالها تاريخ الفرد والمجتمع ، كان الفن هو خلاصة أشكال التعبير الانساني عن خصائص العصر وتاريخ الشعوب . هذه النقطة الجوهرية ــ والاولى ــ تقود العقاد بالضرورة الى احدى القضايا المعلقة في نظرية الادب . أي انه لا يجد مفرا من مواجهة التساؤل الخطير : اذا كان الادب تعبيرا ذاتيا عن موضوعية المجتمع والتاريخ ، فهل هو تعبير ديناميكي يتفاعل مع الاصل والجذور ، يأخذ منها ويعطيها ، وبالتالي يصبح له دور في الحياة وموقف من المجتمع ؟.. أم انه مجرد صدى للصوت ، وصورة للاصل ينتهي كل ما بينهما من تأثرات فور انتهاء علاقتهما المباشرة المحسوسة ؟ يجيب العقاد ان « الاداب مطلوبة لمنافعها بأوسع معاني المنفعة » ، وهي اجابة هامة بالرغم من سرعتها او التعجل في تسجيلها . لأن المنفعة هنا كما يقصدها العقاد ليست شبيها لما تقصده البراجماتية في مجال الفلسفة . ولكنها قريبة الشبه من الاتجاهات الواقعية في الادب والفن حين تؤكد ان لهما دورا في الحياة ، وموقفا من المجتمع .

على انه ينبغي أن نكون شديدي الحرص ، ونحن نلتقط هذه الايماءات الحيية المنبثة هنا وهناك فيما كتبه هذا الرائد من مقدمات او كتيبات اقرب الى المذكرات كما نلاحظ في « خلاصة اليومية » ١٩١٢ ــ و « الشذور » ١٩١٥ ــ و «الفصول» ١٩٢٢ . واعني بالحرص الا نبالغ في التقليل او التضخيم من قيمة هذه العبارات المتفرقة . فالتقليل من شأنها يؤدي بنا الى تيه مظلم لا نكاد نضع يدا فيه على احد معالم الطريق،

حتى نصطدم بجدار صلب من ادوات النفي التي تصل بنا الى زيف هذا المعلم او ذاك . كذلك فان التضخيم من شأن هذه العبارات يتسلل بنا الى مجالات مفتعلة ، لم يفكر العقاد يوما ان يطرقها . وربما كانت وسيلتنا الموضوعية الوحيدة ، هي ان نعتمد على ركيزة واقعية هي الصورة الشاملة لانتاج العقاد في النقد الادبي ، فهي بمثابة الفرض النظري الذي نبحث له عما يؤيده في أرض الواقع التطبيقي . لذلك سوف نجمع بين رأي العقاد في طبيعة الفن كمرآة نفسية لاعماق الضمير الانساني ، الى ان هذه المرآة تمتلك قدرا من الفعالية والتأثير والنفع ، الى ان نقف امام ما يقرره العقاد من ان من يرتاب في هذا القول «فليراجع التاريخ ، وليذكر أمة واحدة نهضت نهضة اجتماعية فلم تكن نهضتها هذه مسبوقة او مقرونة بنهضة عالية في آدابها » . هنا لا نرى بدا من التأكيد على أن العقاد كان يهدف فيما سبق من فقرات خاصة بدور الادب ، الى ان هذا الدور في صميمه دور اجتماعي . ان ثمة فرقا بين الذين يقولون بدور الادب في صورة ضبابية تدعو الى الشك كأن يقيموا الصلة بين الفن والارتفاع بمستوى الذوق البشري او الحضارة الانسانية ، وبين كلمات العقاد التي يبلغ بها العنف والصراحة ان يبدأها بطريقة مباشرة حين يقول « لست من القائلين بأن الآداب مطلوبة لذاتها » . وهذا لا يعني على وجه اليقين ان قضية الفن للفن والفن للمجتمع كانت مطروحة على الصعيد المحلي — أدبا ونقدا — فلعل اولئك الذين يشير اليهم العقاد هم نقاد الغرب . ولكن اهتمامه بالقضية في ذاتها يوضح لنا اكثر فأكثر طبيعة الدور الذي لعبه في ذلك الوقت ، وقواعد المنهج الذي اختاره بعناء وجهد عظيمين . بل ان اهتمام العقاد بمعنى الشعر كمرآة نفسية ، وبدور الادب كرسالة اجتماعية انما يهيىء لنا التفسير السليم لموقفه من المعارك « الادبية » التي كان طرفا خطيرا فيها ، فقد كانت معارك اجتماعية وايدولوجية بنفس القدر الذي كانت عليه في اطار النقد الادبي . هذا لا ينفي ان العقاد ألح على نوعية الفن وخصائصه المستقلة . اي انه حين يشير الى ان النهضة الاجتماعية للشعوب لا بد ان تسبقها او ترافقها نهضة ادبية لا تفوته — على سبيل المثال — ظاهرة الرواج المفتعل لبعض الآداب في عصور الانحطاط . ومن ثم يدعو الناقد لان يفرق بين آداب « الذكاء » وآداب « الطبائع » . فالاولى تصوغ قرائح الزخارف التي تتصيد الخواطر وتلفق الاوهام ، اما الثانية فهي ايمان وشعور وعمل يتحول الى كلمات نابضة من اللحم الحي والدم الجاري . وبغض النظر عن هذا التصنيف فاننا نصل الى ان العقاد انطلق في بناء منهجه النقدي من الركيزة الاجتماعية العامة ، ولكنه ما

ان يصل الى تخوم العمل الفني حتى يتخصص في اكتشاف عالمه الخاص ، وبين العام والخاص في خلق العمل الفني وتذوقه صلة وثيقة بين الفنان والحياة هي التي تبرر في نظر العقاد كيف أن الشعر يعمق الاحساس بالحياة « فيجعل الساعة من العمر ساعات » . ولهذا السبب يخاطب القارىء « ... فاذا قلنا لك أحبب الشعر فكأننا نقول لك عش ، واذا قلنا لك ان الامة اخذت تطرب للشعر فكأننا نقول انها اخذت تطرب للحياة » .

علينا اذن أن نتوغل داخل « العالم الخاص » للشعر برفقة العقاد حتى نرى بعينيه عناصر هذا العالم الساحر . انه يراه « صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام » كما جاء في خلاصة اليومية (ص ٩، ١٥) . ذلك ان مهمة الشاعر هي تكوين الصورة الذهنية المتخيلة ، والتي يقوم هو بتجسيدها بأدوات الصناعة الشعرية من الفاظ وقوالب واستعارات . ومجموعة الالفاظ الدالة على الصورة المتخيلة ، هي في نفس اللحظة مجموعة من الرموز التي تومىء بمعنى ما يختلف من حيث الجوهر مع أي معنى آخر ينوب عنه نفس اللفظ « فالمترادفات لا تتشابه في المدلول تماما » . ولا يحتاج الامر في الشعر ـ يقول العقاد ـ الى الجلاء والابانة كما هو في النثر . ذلك ان ادوات التوصيل الشعري تتبلور في التأثير لا في الاقناع .

لذلك لا يعتمد الشعر العظيم على البناء المنطقي المسلسل ، وانما نلاحظ ذلك في شعر المقلدين من صغار الشعراء . لقد كان العقاد بهذه الافكار يلج عالم الشعر الحديث ، دون ان تكون التربة المصرية قد مهدت بعد لاستنبات هذا الشعر ، كما لم يكن المناخ الحضاري في مصر ليسمح بازدهار مفهوم الحداثة في الشعر . غير ان العقاد كان رائدا بصيرا بمستقبل الحركة الشعرية في بلادنا ، حين اثار كل هذه الموجة الزاخرة بالتساؤلات والقضايا .

في مقدمة ديوانه « وهج الظهيرة» ـ ١٩١٧ ـ كتب يعارض زعم القائلين بأن نهاية الشعر اقتربت مع ميلاد « العصر المادي » مؤكدا ان المدنية لا تقتل النفس الانسانية ، ولكنه لم يلبث ان هاجم دعاة « العصرية في الشعر» الذين يتصورون ان «وصف» الطائرة من سمات الشعر «العصري»، وقال : « ليس المعول في معرفة عصرية الشاعر على وصفه الاختراعات العصرية ، ولكن على كيفية الوصف ووجهة النظر» كما جاء في «الفصول» عام ١٩٢٢ . وهي تتمة طبيعية لما قال به في خلاصة اليومية (ص ١٠٥) من ان الشاعر ليس هو « من يزن التفاعيل ، ذلك ناظم او غير ناثر . وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ، ذلك ليس بشاعر اكثر مما هو كاتب او خطيب، وليس الشاعر من يأتي برائع المجازات وبعيد التصورات ، ذلك

رجل ثاقب الذهن حديد الخيال .
انما الشاعر من يشعر ويشعر » .

هذا هو الجانب النظري من رؤية العقاد الباكرة للشعر ، وقد مارسه من قبل ومن بعد شاعرا وناقدا .
فاذا أضفنا انه لا يطلب الى الشاعر ان يكون عالما او مؤرخا ، ولكنه لا يعادي العلم او التاريخ في نفس الوقت (الفصول ص ٢٨١ ، ٢٩٠) فاننا نستطيع ان نتصور مجموعة الفروض الفنية التي استخدمها كمدخل منهجي الى دراسة شعر شوقي، كنموذج للمدرسة الكلاسيكية في الشعر ، ابان عصر النهضة . بل اننا نستطيع ان نلمح آثار الرؤية النقدية للشعر عند العقاد، وانعكاسها على تقييمه لشعر شوقي فيما كتبه عام ١٩١٢ ، بخلاصة اليومية حول قصيدة شوقي في رثاء بطرس غالي حيث يتهكم على الراثي والمرثي (ص ٩١) . وفي المقابل (ص ٨٦) يسجل اعجابه — المتحفظ — بشعر حافظ ابراهيم . والتقابل بين التهكم والاعجاب يقصد به الناقد أن يهيء الاسماع والاذهان والبصائر الى « الزائر الجديد » في حياتنا النقدية، وهو المنهج الجامع بين النظرة الاجتماعية بكل ما تحمله من دلالات ، والنظرة الجمالية التي تتخصص في تحليل البناء الفني للعمل الشعري .
وهكذا نحن نستطيع ان نحصل على الجذور المنهجية في تاريخ النقد عند العقاد من خلال آثاره السريعة المتفرقة بين عامي ١٩١٢ و ١٩٢٢ .

فقد كانت هذه السنوات العشر بين خلاصة اليومية والفصول بمثابة الارهاصات التي أشار اليها العقاد حين كتب الجزء الخاص به من « الديوان » حول شعر شوقي ، فقال انه قد بشر بما أسماه « مذهبه الجديد » في الشعر والنقد والكتابة في بضع السنوات الاخيرة ، أي السابقة على عام ١٩٢١ « فنحن بهذا الكتاب نتم عملا مبدوءا على حد تعبيره » .

وقد كتب العقاد في مقدمة الديوان انه ما دامت « دواعي السكوت » قد زالت ، فقد آن الاوان لان يحفر اتجاه الشبان الجدد في الحقل الادبي ، حدا بين عهدين . ولو اننا بحثنا عن عوامل السكوت هذه لما عثرنا على تلك العوامل المباشرة المحسوسة التي تحول بين الكاتب وقرائه . وانما نحس اننا بصدد ذلك السبب العام الذي كان له اكبر الاثر في تفتح الآفاق والنوافذ امام رجال الفكر في مصر عند نشوب ثورة ١٩١٩ وعلى اثرها . فقد بلغت البلاد قبيل الثورة حدا من الاختناق الفكري كان تعبيرا اصيلا عما تأثرت به خيوط فجر النهضة من غياب نور الحرية ، اذ تعقدت هذه الخيوط وتشابكت في غياهب الظلام المحيط، بحيث ان كل داعية للنور والتجديد سرعان ما يسجل اسمه في القائمة السوداء . سواء كانت هذه القائمة تصل بالاحرار الى زنزانات السجن واسواره الحديدية ، او انها كانت

نكم الافواه بقيود ثقيلة على الفكر والتعبير . ومنذ هبت رياح الحرية مع نيران الثورة الشعبية الوطنية ، حتى ثارت بين ضلوع المفكرين الوطنيين شهوة البحث الحر في مجالات الفكر والفن والادب كافة . من هنا فيما اعتقد ، يسجل العقاد انه قد زالت دواعي السكوت . فالمعروف انه لم يسكت قط فيما سبق من ايام . ولكن ما اشبه « كلام » تلك الايام بالصمت . ولربما كانت السطور العاجلة التي خطها في الخلاصة والشذور ابلغ دليل على ان الكلام حينذاك يرادف الصمت .

اما الديوان فقد كانت مقدمته بمثابة النذير العاصف ، بان شباب الاتجاهات الجديدة سوف يتكلم بعد طول صمت ، سوف يتحرر بعد طول كبت . ومن هنا كانت الصفحات تتتالى كالانفجارات الصاعقة ، لا يضبط حركتها في الاقناع والاقتناع وتبادل التأثير والاستجابة سوى ذلك الفيضان المخزون منذ بعيد . لهذا تصور العقاد ان الديوان سيصدر في عشرة اجزاء متوالية . ولا سبيل امامنا الا ان نتحمل هذا السيل الجارف من الاتهامات والاحكام ، حتى نصل الى الجوهر العميق الهادئ لهذه الافتتاحية الرائدة في حياة العقاد الادبية وتاريخنا النقدي على السواء . علينا ان نستكشف معالم الخطة التي انتهجها العقاد في عريضة الاتهام التي حكم فيها على « أمير الشعراء » ـ كما سمي شوقي حينذاك ـ بالزيف . أن هذه المعالم وحدها كفيلة بان تضع كلتا يدينا على مواضع القوة والضعف في الاتجاه الجديد القائد ، ومصادر القوة والضعف معا . فنحن منذ البداية مع دليل يقول انه :

** صاحب مذهب جديد .

** يقيم حدا بين عهدين .

ولن نناقش الان المعنى التاريخي لكلمة المذهب ، ولا معناها الحديث وسنكتفي مؤقتا باستخدام لفظة المنهج دلالة على مجموعة القواعدالتي يرتكز عليها الناقد في رؤياه النقدية لتقييم الشعر . كما اننا لن نتصور الحد المقام بين عهدين ، وكأنه سور حديدي ، وانما سنحاول ان نفترض هذا الحد على انه صفحة جديدة في تراثنا النقدي ، يخطو ادبنا وفننا على نسقها .

حينئذ فلنستمع الى العقاد وهو يقدم حديثه عن مذهبه الانسانيالذي يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، كما انه ثمرة لقاح القرائح الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان بين النفوس قاطبة . وهو مذهب مصري ، دعاته مصريون ، تؤثر فيهم الحياة المصرية . كما انه مذهب عربي ، لغته عربية . فقد كان ادبنا الموروث ـ عند اصحاب هذا المذهب كما يقول العقاد ـ عربيا بحتا يدير بصره الى عصر الجاهلية . غير ان اصحاب المذهب يرون من

سرعة حركة التاريخ ، انه بات امرا محتما ، ان تدفعهم ريح الحرية الى تحطيم الاصنام .

من الضروري اذن ، ان نهجر كلمة المذهب ، ونستخدم عوضا عنها لفظة المنهج حتى يستقيم امامنا الضوء الذي يؤدي بنا الى رؤية العقاد النقدية للشعر . فالمذهب حصيلة تاريخية لمجموعة من التيارات المتبلورة في اتجاه واحد قد تتعدد مناهجه ويختلف تلامذته ، ولكنهم في غمرة النضال من اجل ارساء المذهب واصوله، تتكون تحت اقدامهم ارض صلبة وقاعدة ضخمة من الفكر والقدرات البشرية جميعا . وليس هذا بالضبط ما حدث مع «الديوان» وكاتبيه فنحن لم نكن قد تجاوزنا بعد فجر النهضة حيث كنا ما نزال اسرى التأثر والاقتباس المباشر عن الاخرين، وحيث لم تكوّن بعد حصيلة كبرى من تصارع الاراء والتيارات المتعارضة، وحيث لم نرث مفهوما حديثا في النقد الادبي ، يتمشى مع انجازات الحضارة المادية في عالمنا . اي ان المرحلة المتخلفة حضاريا ، التي كنا نجتاز اولى عتباتها في ذلك الحين ما كانت لتسمح بنشأة المذاهب الفكرية والفنية والادبية ... وانما كانت تسمح بالمحاولات المنهجية . وهي خطوة تقدمية باهرة في ذلك الوقت، لان التصور الذهني الشامل لمجموعة من الفروض الاولية كان غائبا الى حد كبير عن وعينا الفكري والنقدي.

شوقي في الميزان :

يذكر العقاد تلك الكتابات التي احاطت شعر شوقي منذ البداية بهالات الثناء والتمجيد على صفحات المؤيد واللواء ، والظاهر على انها من العوامل التي ضاعفت من «غروره». ويركز ناقدنا على هذا الجانب الاخلاقي،ويقارن بينه وبين ما يحدث في اوروبا حيث ان احدا لا يجرؤ على ما جرؤ عليه شوقي ، والا ما استطاع « ان يمكث اسبوعا واحدا في بيئة محترمة » . لذلك كان شوقي في عرف العقاد اشبه بملحق ادبي في بلاط امير مصر السابق . ولا يستثني العقاد من صحف اوائل العشرينات سوى « مصباح الشرق» التي كتب فيها المويلحي بضع مقالات لا تسبح مع التيار ، ولكنه سرعان ما انقطع نشر هذه السلسلة « وهذا ادعى الى الريبة » كما يقول العقاد.

اي ان المناخ النفسي الذي عاش فيه شوقي ، كان عاملا خطيرا في تهيئة ذهنه ووجدانه لقبول المديح المتطرف، ان لم يكن المزيف الذي تبلور انذاك في تلك التسميات التي خلعوها عليه في سخاء عجيب ، فهو شاعر الشرق والغرب ، والعرب والعجم ، وامير الشعراء وسيد الادباء . ولا سبيل فيما يبدو الى انكار الدور الفعال للانتهازيين والوصوليين من بطانة شاعر الامير ، كما لا سبيل الى انكار ما تتلبس به نظرة العقاد الى شعر شوقي من مشاعر اجتماعية معادية للطبقة الرجعية الحاكمة، حيث

يتحصن شوقي بين احضانها . ولكن ما لا سبيل اليه ايضا ـ قبل ان نصاحب العقاد في رحلته الطويلة ـ هو ان شوقي كان استجابة واعية ، او غير واعية لدواعي مقتضيات الشعر الكلاسيكي الجديد في عصر النهضة، فمرحلة البعث التي قادها البارودي في الشعر المصري الحديث ، كانت مرحلة البداية في اعادة الحياة الى الصورة التراثية للشعر العربي القديم . واذا كان الشيخ حسين المرصفي هو الناقد الكلاسيكي الاول منذ اواخر القرن التاسع عشر، فان شعر البارودي ونثر عبد الله فكري قد تطابقا مع مقاييسه الكلاسيكية في تقييم الادب . لهذا السبب لم تحدث الجفوة بل الفجوة بين الفنان والناقد . اما العلاقة بين شوقي والعقاد ، فانها علاقة الشاعر الكلاسيكي الجديد ، بالناقد المصري « الحديث » . فلقد كانت مفاهيم العقاد الادبية تتناقض كيفيا مع مفاهيم الاتجاه الكلاسيكي في الادب، مهما بالغ في استخدام موازين النقد العروضي واللغوي في تحليل شعر شوقي . فقد كان هذا الاستخدام بمثابة التعريض بكل ما يفخر به شوقي وعشاقه ويزهون ، كان بمثابة التحدي السافر لاية « تحفظات » يمكن لقارىء الشعر الكلاسيكي ان يصون بها شاعره التقليدي من سهام الناقد الحديث . اي ان العقاد اراد ان يستخدم « نفس السلاح » الذي قد يتعرض بواسطته لتحديات الخصم . فاذا كان البارودي يمثل مرحلة البداية في البعث الشعري الكلاسيكي ، فان شوقي هو احد الامتدادات الرئيسية له . اما العقاد فليس امتدادا للمرصفي ، ولا لغيره من المعاصرين له ، وانما هو مزيج فريد من بعض الوان الثقافة الغربية، والتراث العربي القديم ، والفكر المصري الحديث . ومعنى ذلك ان الهوة العميقة التي نستشعرها في المسافة التي تفصل شوقي عن العقاد لها اسبابها الموضوعية الكامنة في التكوين الكلاسيكي لشعر شوقي، والتكوين الحديث لنقد العقاد . اما ما يمكن ان يقال عن الوسط الادبي المليء بالزيف الذي نشأ فيه الشاعر المترف ، وما يمكن ان يقال عن نفسية شوقي التواقة الى المديح ـ مهما بلغت به المغالاة حدها الاقصى الذي ينقلب الى الضد في اغلب الاحيان ـ فانها وغيرها ليست الا عوامل ثانوية في تلك المعركة الهامة التي اشتعل اوارها بين الشاعر الكلاسيكي والناقد الحديث ، تعبيرا اصيلا عن ازمة التناقض الحاد بين القديم والجديد في بدايات عصر النهضة . هذه الازمة التي اتخذت عند كتاب المرحلة الجديدة تعبيرات مختلفة ، فكانت ثورة طه حسين على ما ينسب الى الجاهلية من الشعر المنتحل ،وثورة سلامة موسى على المناهج السلفية في تفهم علاقة الادب بالحياة ، وثورة العقاد على الاتجاه التقليدي في خلق الشعر وتذوقه .

وقبل ان يتصدى العقاد لتقييم رثاء شوقي لمحمد فريد ، فانه يحدد اولا المستوى الادبي للجيل الماضي من الشعراء ، والمستوى الذوقي لنفس الجيل من القراء . يصف ذلك الجيل وعهده بانه كان « عهد ركاكة في الاسلوب وتعثر في الصياغة تنبو به الاذن ، وكان آية الايات على نبوغ الكاتب او الشاعر ان يوفق الى جملة مستوية التسوية ، او بيت سائغ الجرس ، فيسير مسير الامثال ، وتستعذبه الافواه لسهولة مجراه على اللسان » ومن ثم كان القارىء يتلو هذه القصيدة او تلك « كالماء الجاري » ويصبح مقياس الاجادة الشعرية عند مثل هذا القارىء هو مقدرة الشاعر على الاتيان « بالكلام النحوي الحلو » .

هذا هو المدخل الذي يخطط به العقاد هجومه العنيف على شوقي وشعره . قلت « شوقي » لان الناقد لم يخف مطلقا ان شخصية شوقي كشاعر للقصور قد اسهمت في افساد شعره وذوقه . ذلك ان العقاد ، اولا ، يؤمن بتأثير الشخصية الانسانية في الشخصية الفنية ايمانا عميقا . كما ان العقاد ، ثانيا ، يحمل عداء اجتماعيا واضحا ومباشرا لشخصية الشاعر الاجتماعية ، في المستوى الطبقي والقومي والوطني . فالعقاد ينتمي الى تلك الفئات المناضلة من الجماهير الشعبية ، بينما شوقي ينتمي الى الطبقة الحاكمة . والعقاد ينتمي الى القومية المصرية باصالة حقيقية ، بينما شوقي يفتقر الى الاحساس المصري الاصيل ، لعراقة نسبه التركي والشركسي . كما ان العقاد ينتمي الى الثورة الوطنية الديمقراطية في قتالها الذي لا يكل مع الاستعمار ، بينما شوقي يحتمي باسوار القصور العميلة للاستعمار .

ولهذه الاسباب مجتمعة يتحرز العقاد كثيرا اذا ما كتب شوقي قصيدة رثاء في زعيم وطني يدين له الشعب المصري بالكثير من آيات النضال الثوري . يتحرز العقاد لاقتناعه شبه المطلق ، بان هذا الشاعر الملكي غير المصري لا يمكن ان تطابق مشاعره احاسيس المصريين ازاء فقد احد زعمائهم الوطنيين . هذا الشك يقود العقاد الى تلمس مدى الصدق الذي تنطوي عليه القصيدة في الترحم على محمد فريد وبكائه . والصدق هو همزة الوصل بين الشخصية الانسانية للشاعر وشخصيته الفنية . فاذا كان الجانب الانساني مشكوكا فيه ، وجب الالتفات اليقظ الى الجانب الفني . والمعايير الفنية الدقيقة تكشف لنا مدى الصدق الذي يعتمل في وجدان الشاعر ، او الزيف الذي يغلف كلماته .

ويبدو أن بعض المريدين لشعر شوقي ، بدأ الاستغراب او التململ يتسرب الى قلوبهم وعقولهم حين اخذت تتوالى قصائده الاخيرة ، السابقة على هجوم العقاد . ومن ثم راح ناقدنا في البداية يحلل هذه الظاهرة بمصادرة تقول أن شوقي

الامس هو شوقي اليوم «ولكنهم هم الذين تغيروا» . فالقارىء المعاصر يأخذ سبيله الى الارتقاء في الذوق والشعور بحيث يسبق شاعره المفضل اذا مضى في خط سيره الطبيعي « وقلما يرتقي الشاعر بعد الاربعين، فان اخصب ايام الشعر ايام الشباب » . هو يستلهم اذن بصيرة قارىء الشعر الواعية التي اعلنت ما طرأ على الشعور المصري من تغير ، حتى يستند على هذه البصيرة فيما اذا كان ثمة طارىء عابر قد الم بشعر شوقي ، أم ان هذا الشعر يحمل في طياته ما يحول دونه والبقاء الطويل.
من هذه النقطة يركز العقاد على الثقافة والتجربة كعماد لتطور الشاعر في ملاحقته لتطور القارىء . فهو يثير اول ما يثير من قضايا في قصيدة شوقي عن محمد فريد،قضية الشعر ولغة الشارع . هل يمكن على سبيل المثال ان يستعير الشاعر تعبيرات الشحاذين الاستجدائية في صياغة معاني الموت التي يمكن استلهامها من هذه التعبيرات ببساطة ويسر . اي اننا نستمع الى الشحاذ يتوكأ على عكازه متمتما في نغم حزين « دنيا غرور ، كله فان ، من قدم شيء التقاه، يا ما داست جبابرة تحت التراب ، اللي عنده باق » الى اخر هذه القائمة من الدعاءات في استرحامها لقلوب الناس عن طريق تذكيرهم بالاخرة .. فاذا جاء شاعر وصاغ نفس هذه العبارات شعرا ، ماذا يمكن ان نلاحظ ؟

ان العقاد لا يناقش فكرة المأثورات الشعبية كنداءات الباعة والشحاذين والندب والردح ، وما اذا كان في الامكان ان تقيم بناء اعمال فنية ناجحة .. ذلك ان شوقي في قصيدته لم يستلهم المعنى الفني العميق للفولكلور المصري ، حتى تصبح قصيدته تمثلا واعيا بشحنات فنوننا الشعبية ، وما تتضمنه من دفقات الروح والتراث المصريين ، شحنات اللفظ والدلالة والتاريخ والشعور. ان شوقي يكتفي بتحويل الحكمة الشعبية المتداولة برنينها العذب المألوف الى بناء فصيح مؤسس على الهندسة الكلاسيكية للشعر العربي، فلا هو يعطي الكلمات المألوفة معنى غير مألوف ، ولا هو يجزل في العطاء فيسخو على الحكمة القديمة ببناء حديث . وانما نراه قد استدرج اللفظ من مخبئه الشعبي الدافىء الى قصر من الرخام البارد يزهو برصف الكلمات على نحو عروضي موزون غير مختل ، وقافية وقورة غير لعوب . هكذا يتم تكفين المأثورات الشعبية على يدي شوقي في اردية من حرير فضفاض . لهذا يثور العقاد على « ابتذال » شوقي في استخدام لغة الشارع ، ولا ينبغي — من ثم — ان نفهم ثورته على انها احتقار للغة الشارع في ذاتها . فاذا نحن قرأنا لشوقي في رثاء فريد :

كل حي على المنية غاد
تتوالى الركاب والموت حاد

ذهب الاولون قرنا فقرنا
لم يدم حاضر ولم يبق باد
هل ترى منهم وتسمع عنهم
غير باقي مآثر وايادي

احسسنا على الفور ان العقاد لم يكن يهزل في تفضيل ادعية الشحاذين على هذا « النظم » الخالي من حرارة الخلق العفوي والابداع الذاتي . ثم نكاد نؤمن بان احدى ادوات « الصدق » الفني الاساسية قد غابت عن صياغة شوقي لهذه الابيات تلك هي توظيف الصورة الشعبية المألوفة في احتواء مضمون جديد ، ينتقل بالحكمة التي يمكن ان تقال في رثاء اي انسان الى العبرة الخاصة بانسان محدد . لهذا ايضا ، يتوقف العقاد كثيرا عند الأبيات التي تصف موقع القبر ، او استخدام الامثال الدارجة في مقام الوعظ والارشاد ، لكي يقرر بعدئذ ان شوقي يهتم اشد الاهتمام بالعرض دون الماهية ، بالمظهر دون الجوهر . . ومن هنا تتفتت القصيدة الى منثورات متفرقة ، لا يجمع بينها سوى البحر الواحد والقافية الموحدة. والتجربة النقدية التي اقدم عليها العقاد بتحويل احد الابيات الى نثر خال من الوزن ، هي تجربة ذات حدين فالعقاد يؤمن فيما يبدو ، بان الشعر يمكن ترجمته الى اية لغة انسانية دون ان يفقد شيئا من جوهره اذا كان شعرا عظيما بحق . وهذا هو الجانب السلبي في المنهج التجريبي عند العقاد بشكل عام ، وفي رأيه بصدد ترجمة الشعر على وجه خاص . فان يصل بنا التجريب الى ان نفترض صورة للعمل الفني تختلف عما هي عليه بالفعل ، يفقد الدراسة الموضوعية عنصرا خطيرا هو ما ندعوه بالموضعية في النقد . وهو ان ندرس النص الادبي الذي امامنا كما هو ، فلا نحاول ان نتحقق من فساده بان نراه من منظور يستهوينا ، وييسر لنا سبل الحكم العاجل . ويشتد الخطأ فداحة اذا عممنا هذا الحكم ، او — على اقل تقدير — اذا اغرانا هذا الحكم بالتعميم . فاذا جاء العقاد ولاحظ ان هذه القصيدة او تلك تشوبها النثرية او التفكك ، لا يتعين عليه ان يلجأ الى سرد القصيدة نثرا او تغيير ابياتها من مكان الى مكان ، حتى يثبت لنا — باسلوب تجريبي — ما آلت اليه القصيدة على يد الشاعر من نثرية وتهافت . ومن ثم نرث حكما عاما الى جانب هذا الحكم الخاص ، وهو ان الشعر يمكن ترجمته محتفظا بقيمته من ناحية ، وان اسقاط عناصر الشعر الوزنية لا تفقد الشعر شاعريته ولا عظمته . وهي مقولات لا يوافق عليها العقاد نفسه كما سنرى في اعماله القادمة ، وان كانت نتيجة حتمية للمقدمات الجزئية التي تبناها على طول هذا البحث . ومع هذا يتبقى للعقاد من هذه الزاوية احدى القيم الايجابية الهامة التي ارساها في مشقة واصرار حتى اصبحت من تقاليد النقد المصري . وهي ان ادوات النظم ليست من جوهر الشعر . ذلك ان شاعرا

كلاسيكيا كاحمد شوقي يستطيع ان ينظم بمهارة وتظل قصائده ـ في نظر العقاد على الاقل ـ نثرا .

ويستتبع هذه النقطة ان جوهر الشعر لا يتطلب من الشاعر اية عناية بالاعراض والمظاهر، وان هذا الجوهر هو روح حية مندفعة لا سبيل الى الالمام باطرافها الشكلية ، فهي دائبة التطور والتفاعل ، دائبة الخلق والابداع الى ما لا نهاية .

وهكذا ينتهي العقاد من مناقشة مضمون قصيدة شوقي في رثاء محمد فريد ، مقررا ان هذا المضمون خال من الصدق في المستوى الانفعالي المحض للقصيدة . لان الشاعر لم يعكس لنا في ادوات تعبيره ما نتمثل بواسطته هول الكارثة التي وقعت بوفاة محمد فريد . انه يواجهنا لاول وهلة في تصويره لبشاعة الموت بالمعاني العامة، والعظات المنبرية التي نلتقي بها في تحليله لموقف الانسان من النهاية والمصير ، والتهالك على مجموعة من الكليشهات التي ابتذلت لطول الاستعمال ، والانصياع الى تجسيد الجزئيات غير الدالة في مشاهد الموت من الوفاة الى تشييع الجنازة الى الدفن ... كل ذلك يؤدي بنا الى حقيقة جلية واضحة ، هي ان محمد فريد كزعيم وطني لم يتوسد قط مكانا في ضمير شوقي . اما الجانب الانساني في حياة الراحل العظيم ، فلم ينل اشارة واحدة من الشاعر ، مما يؤكد غياب الصدق وحرارة الانفعال من ابيات هذه القصيدة .

وكلن العقاد لم يناقش المضمون الا كمقدمة الى مناقشة الشكل . ومعنى ذلك ـ منذ البداية ـ ان العقاد يأخذ بذلك التصنيف الموضوعي للادب الى شكل ومضمون . كما انه يأخذ بالفكرة النقدية القائلة بأن المضمون هو الذي يحدد الشكل وينسجه ويتجسد خلاله . فها هوذا يفتتح حديثه عن الشكل في قصيدة شوقي هذه ، قائلا : « الا ان شعرا يسف الى هذا المحال لجريرة لم يجنها على لغة العرب الا زغل الصناعة لا جزى الله صانعيها خيرا » . وهو يستشهد بابيات من ابن المعتز وابي العتاهية ليدلل على مدى الاذى الفني الذي يلحق باحدى القصائد حين يركز الشاعر جل انتباهه على الجانب السطحي من الشكل كالاعتماد على التشبيه البعيد المنال . هكذا يبحث عن المعنى الذي يمكن ان يدل عليه اللفظ في قصيدة شوقي . ومن ثم يضحك العقاد كثيرا حين يحدد الفاظ شوقي بهذه المعاني : ان نعش فريد لو لم يمنعه ناقلوه الى مصر لسعى اليها وحده (لو تركتم لها الزمام لجاءت ـ وحدها بالشهيد دار الرشاد) .. حينئذ ينجح العقاد في تعرية القصيدة من رواء اللفظ الخادع ببريق القديم ، فليس ذلك البيت من القصيدة الشوقية الا محاكاة لبيت البحتري (ولو ان مشتاقا تكلف فوق ما ـ في وسعه لسعى اليك المنبر) . فالفرق بين

البيتين هو الفرق بين الاصل المبدع والصورة المصنوعة . بعبارة اخرى هو الفرق بين الشعر العظيم والنظم الكلاسيكي على منواله . وهذا هو دور الجانب السلبي في الموروث الادبي من ناحية، وتلك هي الاستجابة الكلاسيكية في مرحلة حضارية متخلفة تنادي بالبعث من ناحية اخرى . فتلك الحلقة المفرغة من التشبيهات التي ذكر العقاد ان القدماء اسرفوا في تضخيمها ، بحيث ان العلاقة بين التشبيه والمشبه به اضحت مع الزمن علاقة طلسمية ، لانهم جعلوا من التشبيه غاية فانصرفوا اليه « ولم يتوسلوا به الى جلاء معنى او تقريب صورة ثم تمادوا فاوجبوا على الناظم ان يلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، كأن الاشياء فقدت علاقاتها الطبيعية ، وكأن الناس فقدوا قدرة الاحساس بها على ظواهرها». هذا هو الشق الاول من الجانب السلبي ـ على سبيل المثال ـ اما الشق الثاني فهو استجابة المرحلة الكلاسيكية لمسالب التراث في صياغته الشكلية دون استلهام روحه الخلاقة في صياغة عصره .

كان العقاد يتقدم باتجاهه الجديد في النقد الادبي ، وهو يعلم انه يشق ارضا بكرا في امس الحاجة الى الحصيلة النظرية ، بنفس القدر من حاجتها الى الواقع التطبيقي . لذلك يضطر كثيرا الى ان يتوقف بين الحين والحين ـ في غمرة تحليل شوقي ونقده ـ ليتصدى لتحليل فكرة نظرية عن الشعر ونقده . فاذا تصدى لاداة التشبيه في الشعر العربي ، فانما ليركز على مسألة تبدو بديهية ، وان كانت بحاجة دائمة الى التأكيد ، وهي ان اداة التشبيه اداة توصيل وجدانية من عقل الشاعر وضميره الى عقل القارىء وضميره. واذا كان الشاعر الحقيقي هو من يشعر بجوهر الاشياء ، لا من يعددها ويحصي اشكالها والوانها ، واذا كانت مزية الشاعر ليست هي ان يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وانما مزيته ان يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ، فان التشبيه « انما ابتدع لنقل الشعور بهذه الاشكال والالوان من نفس الى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الاشياء يمتاز الشاعر عن سواه .. لانه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا » . هذه اذن احدى الافكار النظرية حول الشعر عند العقاد . ومن بوادر الاتساق في تفكير العقاد انه يوائم ـ او يحاول ذلك ـ بين نظرية الشعر ونظرية النقد . فالفكرة السابقة عن جوهر الشعر تقوده الى القول : « ان المحك الذي لا يخطىء في نقد الشعر هو ارجاعه الى مصدره، فان كان لا يرجع الى مصدر اعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كما تعود الاغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر

العطر .. فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية » . هذا التصور النظري للنقد هو الذي يقوده بالضرورة الى المقارنة بين قصيدة شوقي التي تعارض المعري في احد اجزائها وبين قصيدة المعري .. وهو بهذه المقارنة في ذاتها يدلل على اهمية الملاحظة التي الحت اليها ، وهي ان العقاد كان يلج عالم الادب الحديث قبل أن تكون التربة المصرية ممهدة لذلك . فالتحليل والمقارنة هما عماد النقد الحديث. وقد استخدمهما العقاد ـ فيما رأينا ـ استخداما حاذقا هو جزء خصب من تراثنا المحلي في مفهوم الحداثة في كل من الادب والنقد .

واعود الى القول بان العقاد كاتب الشعب الوطني انذاك ، ما كان يستطيع ـ مخلصا ـ أن يلتقي بشاعر السراي ، حتى اذا مد الشاعر الملكي احد الجسور المغرية للعبور واللقاء ، كما رأينا في رثائه لمحمد فريد . ان الوضعية الاجتماعية للعقاد ، وتقدم الفكرة السياسية عنده في ذلك الوقت ، كلاهما دفعه لان يمجد محمد فريد ويفضله على مصطفى كامل (راجع التذييل بالديوان) بل ويضعه في مصاف شهداء الأنسانية في العالم كله ، كما جاء في مقاله بمجلة المصور قبل ذلك التاريخ بعامين . هذا الكاتب المناضل ـ في المستوى السياسي والاجتماعي ـ كان لا بد ان يتبنى أكثر الاتجاهات الثورية نضجا في النقد الاوروبي الحديث ، كمدخل للراسة اكثر الاتجاهات الكلاسيكية نضجا في الشعر المصري الحديث. وهو بهذا الاختيار الناضج كان يشارك في وضع حجر الاساس في بناء عصر النهضة الادبية بتاريخ الفكر المصري الحديث .

« للبحث صلة »

المرحلة الراهنة لأزمة الرأسمالية الكبرى

بقلم : ي. فارجا
ترجمة : محمد حافظ يعقوب

ان (١) التقرير النهائي لمؤتمر ممثلي الاحزاب الشيوعية والعمالية المعقود في تشرين الاول عام ١٩٦٠ ، وبرنامج الحزب الشيوعي في الاتحاد السوفياتي، والقررات الاخرى للحزب الشيوعي السوفياتي ، قد طرحت جميعها تحليلا عميقا للوضع الدولي الحالي ، واكدت بجلاء امكانات التطور المتوقعة .

فحقيقة حقبتنا الراهنة الاولى هي الانتقال من الراسمالية الى الاشتراكية ، هذا الانتقال الذي كانت بدايته ثورة اكتوبر الاشتراكية في روسيا . انها حقبة الصراع ما بين نظم اجتماعية واقتصادية عالمية، حقبة الثورات الاشتراكية وثورات التحرر الوطني ، حقبة تدهور الامبريالية وازالة القواعد الاستعمارية ، وحقبة دخول العديد من الشعوب في الحياة الاشتراكية وانتصار الشيوعية والاشتراكية بشكل كبير .

ان التطور الحديث على هذا الاساس يقدم الان مستقبلا متميزا ـ النظام الأشتراكي العالمي اضحى العامل الفعال في تطور المتمع .

بيد ان البرجوازية ، والتيار اليميني في الاشتراكية ، بل والانقساميين ايضا ، يناهضون هذه النظرية . فهم يفترضون حتمية تفوق النظام الراسمالي على الاشتراكي ، وان وتائر نمو الاقتصاد الراسمالي في اعوام ما بعد الحرب هي اعلى منها في المرحلة الاولى لأزمة الراسمالية الكبرى .

ان تفوق الاقتصاد الرأسمالي قد اخذ ينحدر بسرعة بفعل الوتائر العالية للتقدم في الاقطار الاشتراكية. ان وتائر التطور قد ارتفعت بسبب الظروف الشاذة للاقطار الراسمالية، لا بسبب التطور « الشكلي » للسوق

---

١ ـ الدراسة التي بين ايدينا الان ، هي في الاصل الفصل السادس من كتاب بعنوان « راسمالية القرن العشرين » لمؤلفه « ي. فارجا » والصادر عن دار التقدم بموسكو . وترجمتنا هذه عن النص الانليزي .

معالم الثورة الاولى في ادب العقاد

غالي شكري

ربما كانت الثورة الاولى للعقاد ، هي التي كانت تدفعه بين الحين والآخر الى التطرف ان لم يكن الشطط في « لغة الهجوم » التي استخدمها مع شوقي . بل لعل هذا الاندفاع في استخدام هذه اللغة كان يؤدي به الى تجاهل بعض العناصر المهمة في ميزانه النقدي البالغ الصرامة والتحديد . فعندما يحاول شوقي أن يرثي عثمان غالب بقوله ان مملكة « النبات » ضجت لمصرعه ، وأن الزهر في أكمامه « يبكى » الفقيد الراحل ، الى آخر هذه التشبيهات التى تفيد بلا جدال مشاركة الطبيعة في اليوم الحزين ، يلتقط العقاد هذه الفكرة للتندر بما تصوغه من افتعال الحزن فيما يرى . لان تفصيل حلة من احزان الطبيعة على واحد من البشر ، انما هي تعنت وعسف من المخيلة الشعرية الفقيرة في ارتجال الرثاء . وليس من شك في أن شوقي قد اخفق تماما في اسقاط العناصر الذاتية على العناصر الموضوعية كاخفاقه في صياغة المأثورات الشعبية ، ولكن هذا الاخفاق كان مقصورا على زاويتين هما « التطبيق الشعري » وحرارة « الانفعال » بالتجربة . فمحاولة المطابقة بين التجربة الشخصية وصياغتها الموضوعية في معطيات حسية مباشرة ، كانت تفلت عند شوقي من بين يدي التوفيق . كذلك يبدو ان قصائد « المناسبات » لم تستحوذ على انفعاله وان استحوذت على اهتمامه . فجاءت الصورة العقلية للقصيدة مفروضة من أعلى قمة باردة في المخ ، خالية من أي وهج لحرارة الشعور . غير أن العقاد لم يعالج القضية من هذا المستوى بل استطرد في محاكاة الشاعر ساخرا من قصوره الفني بغير استناد على حجج منطقية بل ربما بلغ به الحماس ان يصيب نفسه بالحجارة التي قذف بها شوقي حين يتصور الخيال الشعري موقوفا على مقاييس العقل وصوره الذهنية . لذلك وقع فريسة سهلة للتناقض بين قوله النظري « ان الحياة هي التى تنشيء الشعور » ومن يجهل الفرق بين التفكير والاحساس ، حرى به أن يجهل « الفرق بين مقام السخرية ومقام التعزية » وبين اصطياده لتشبيهات الزهر الباكي والنبات الحزين ، على أنها قفشات لشاعر « يخرف » !

وعلى غير هذا النحو جاء تحليله لقصيدة شوقي في استقبال الوفد، فقد بدأ حديثه عنها بمصادرة تقول أنها نكسة أدبرت بقائلها ثمانية قرون،

x نشر بعدد ٨ سنة ١٩٦٦ مجلة "الأقلام" العراقية

وان بعض أجزائه يمثل وضعا من أوضاعه ٠

واللغة أو اللسان الادبي يفيده وضوحا ، ولكن لا يكون الادب مستقى له ، أو معينا يغترف منه ٠ وجل ما علمناه ان التاريخ ضروبه عديدة ، وكل التفاتة الى ناحية دعت الى لزوم التدوين فيها ، فيظهر النقص في صفحات عديدة ، او يكسوها ثوبا لا يتجاوز به عن الحقية وان يؤدي ما سمع او علم بصحة ووثوق٠

والموضوع الادبي من قصة او قصيدة لا يتقيد صاحبه بقيد وانما يطلق الحرية للقلم فيصور ما اراد ٠ والتاريخ لم يكن كذلك فانه يدعو للالتفات كثيرا ، ويستدعي النظر في المطالب ولا يتجاوز المنقول او المسموع ٠ ويصح ان يقتبس الاديب من التاريخ ، ولكنه لا يستطيع ان يكون مؤرخا ٠

ولا شك في ان المؤرخ يستخدم الادب كآلة بيان ، وحاجته الى حسن ادارتها أمر لابد منه حذران تطغي أو ان تنال الجموح ، فتخرج عن حدود النقل المرسوم للمؤرخ ٠ وكم من مؤرخ تدهور في هذه السبيل حيث اغرق في الوجهة الادبية ، فاضاع روح التاريخ كما هو الشأن في العتبي ، والعماد الكاتب الاصبهاني وابن شداد ، وابن حبيب ولم يجعل هؤلاء الادب من مصادر التاريخ الا انهم توغلوا فيه ٠

هنا والامل ان ينال التدقيق مكانه ويصح ان يدخل الادب في التاريخ لزيادة البيان أو الاستفادة منه باسلوب فائق ٠

يعجبنا القول الجميل والشعر اللطيف المحكم ، ولا نرغب الا في اسلوبه ، ولطف بيانه ٠ واما التاريخ فهو محل النظر والاديب لا يؤخذ عنه التاريخ ، وان برع في الموضوع ، أو أتقن الصنعة الادبية وامكنه التصوير لغاية ما يمكن أو يستطاع منه ٠ ويحق للمؤرخ بعد ان يتسلح بالادب الكامل ان يكتب التاريخ كما وقع بافادة سهلة وبيان مستقيم وعبارة مقبولة ٠

●

تقتضي اعمال التحرير الأتصالات المتمرة بين المجلة وكتابها ٠

يرجى تفضل الاساتذة الكتاب تثبيت عناوينهم كاملة واماكن اعمالهم وتلفوناتهم ـ ان وجدت ـ على ما يرسلونه الى المجلة مع الشكر٠

التحرير

وكان فيها مقلدا للمقلدين في استهلاله وغزله ومعانيه • وقدم العقاد لهذا التحليل بما يشبه المانفست للشعر المصرى الحديث ، فقال ان المطلوب من الشاعر المصرى الحديث ، ان يكون شاعرا ومصريا وحديثا ، أي أن يعرف « كيف يكون التعبير عن النفس المصرية » ، وأن يعرف « المعانى والمثل العليا والخيالات التى اذا نطق بها الشاعر وجد في مصر من يمنحه تلك الاوصاف المستحيلة ، وان يستوضح من ذلك كله مبلغ ما تنطوي عليه نهضة البلد من اليقظة الروحية والتقدم الاجتماعي » •

ان العقاد بهذه الكلمات انما يرسى تقاليد النقد « المصرى » للشعر • وهو في ذلك أحد رسل الدعوة الى الفكرة « المصرية » التي عرفت طريقها الى الوجدان الثوري في بلادنا منذ بداية القرن العشرين وارهاصات ثورة ١٩١٩ الى ان تبلورت نهائيا في كتابات جيل الرواد الثوريين ، طه حسين والعقاد وسلامه موسى وهيكل • وعلى الرغم من أن العقاد عالج الفكرة المصرية في مختلف مستوياتها السياسية والاجتماعية والادبية ، ألا أن مستواها الاكثر عمقا اتضحت أبعاده الحقيقية في النقد الادبي • اذ كانت المهمة الاولى أمام « النقد المصري » هو تحديد ملامح الشخصية المصرية في الفن ، وتغليب الروح المصرية في عملية الخلق • أى أن « المصرية » هنا لم تكن مجرد التناقض الحاد بين « الوطنية » و « الاستعمار الاجنبي » ، أو بين الوطنية والهيمنة العثمانية • كلا ، ان أمثال هذه التناقضات لم تشكل سوى المظهر الخارجي للفكرة المصرية في المستوى السياسي • كذلك لم تكن الدعوة المصرية مجرد الرغبة في ايجاد مجتمع متحرر من ربقة المركبات والعقد النفسية التي تولدت خلال أجيال طويلة من الذل والعبودية •• فان أمثال هذه الرغبة لم تجسد سوى المظهر الخارجي للفكرة المصرية في مستواها الاجتماعي • وكذلك لم تكن « مصر للمصريين» شعارا اقتصاديا مقصورا على الدعوة الى تمصير الشركات الاجنبية ، وانشاء بنك مصر ، فليس هذا الشعار الا تحديدا للفكرة المصرية في مستواها الاقتصادي •

كانت أمام العقاد وطه حسين وسلامه موسى وهيكل ، وبقية أبناء الجيل الرائد للفكرة المصرية ، مهام أخرى أكثر غورا وعمقا في وجداننا الروحي ، كانت أمامهم الفكرة المصرية في مستواها الروحى ، عليهم أن يخلقوها ، ويجسموها ، ابداعا جماليا خالصا • فاذا اتجه سلامه نحو « الحضارة » ، واتجه طه نحو « المنهج » واتجه هيكل نحو « الفن الروائي» ، واتجه سليم حسن نحو « التاريخ» •• فان العقاد اتجه مباشرة الى النقد الادبي في أكثر مجالاته حساسية وتعقيدا وهو الشعر • فلا شك أن البحث الحضاري والمنهج الحديث والرواية الرومانسية والتاريخ ، كلها أدوات ضرورية في استلهام الفكرة المصرية من باطنها الروحي الاصيل ، ولكن النقد الادبي اذا عالج فنا كالشعر ، يستلهم تراثا عربيا عريقا ، فان

المسألة تصبح أقل سهولة ويسرا • فاذا تصدى هذا النقد لقمة المرحلة الكلاسيكية التي تستمد أهميتها من محاكاة القديم واجترار قيمه ، فان المسألة تصبح أكثر صعوبة ومشقة •

لذلك اقول ان العقاد بلغ في معاناته للرسالة التي قام بهـا وهو بصدد شعر شوقي ، درجة عالية من صلابة الايمان ، والوعي العميـــق الحر • كان مؤمنا صلبا بالشعب المصري كخامة اساسية تقوم عليها الفكرة المصرية • ان روح هذا الشعب كامنة في الارض ، والـكادحين من ابنائها ، كامنة في ذلك الفلاح الذى تترسب في كيانه آلاف السنين من الحضارة • ومن هنا كانت المظاهر الخارجيـــة للفـكرة المصريـــة في مستواهـــا السياسي والاقتصادي والاجتماعي مجرد قشرة خارجية سرعان ما تتهاوى لتفسح المجال واسعا امامزعماء هذه المظاهر ، الى طريقالخيانة• فليس الاستقلال الشكلي، ولا بناء الشركات المصرية ، بعاصم الذين يقفون عند هذه الحدود من التردي في هوة الخيانة للفكرة المصرية • فما أسرع ما تتناقض مصالح الاغلبيـــة الساحقة من الشعب الكادح ، مع زعماء هذا الاستقلال وبناة هذه الشركات• فالاولى اذن أن نبحث عن « الروح » التى تستمد قيمتها مـــن « الجوهر » الـكامن في شخصية « مصر » • ولم يكن هذا الجوهر ســـــوى الشعب في واقع حياته اليومية وما تخفى من أصالة الجذور •

آمن العقاد اذن بالشعب المصرى ، وكـــان عـلى وعي عميـــق بـــأن الكلاسيكية الشعرية في مصر ، تتناقض شكلا ومضمونا مع حياة المصريين وحضارتهم • كان واعيا أمينا ، بان الكلاسيكية الشعرية في بلادنا لا تقوم بذلك الدور الباهر الذى قامت به الكلاسكية ابان عصر النهضة الاوروبية • كان يعي أن معنى النهضة عندنا يختلف عن معنى النهضة في أوروبا ، كان يبحث عن « المسار الخاص » للادب المصري الحديث •

من هذه الزاوية على وجه التحديد نتعرف على معالم الثورة الاولى في حياة العقاد النقدية • الثورة التى كانت تشتط به أحيانا وتتطرف ،ولكنها في النهاية كانت ترسى تقاليد النقد « المصرى » الحديث • وأولى هذه التقاليد هو مدى القرب أوالبعد من الروح المصرية في هذا الشعر أو ذاك • لم يغفل العقاد الدور الهائل الذى يقوم به التراث لا شعوريا في تكوين الشاعـــر المصري ـ ولكنه أضاف ان هذا الدور من الممكن أن يتحول الى حركة ايجابية تزيد من قرب الشاعر نحو الاصالة ، كما انه من الممكن ان يتحول الى صخرة ضخمة تعوقحركةالسيرالىأمام • التراث العربي قادر على أن يكسب الشاعر المصري السمات « الانسانية » التى يشترك فيها الشعر الانسانى جميعا • ولان هذا التراث قريب منا غاية القرب ، فانه قادر أكثر من غيره عـــلى أمدادنا بالوهج الانساني الصادق ، وحرارة التجربة المعاشة ، والانفعـــال الامين • غير ان هذه القدرة من طرف واحد لا قيمة لها • ولابد من أنيكون الطرف الآخر ـ الشاعر المصري المعاصر ـ على استعداد كامل لان يستلهم

هذا الجانب فقط من التراث العربي القديم . وهو استعداد لا يتأتى الا للشاعر الكبير الموهبة والعميق الاصالة . أما الشاعر الصغير العاجز ، فهو الذي يضعف أمام شكليات التراث من تراكيب ومضامين ولغويات . هنا تصبح الكلاسيكية جريمة ضد روح مصر . ولعل هذه هي نقطة الابتداء الاولى في التناقض الحاد بين نقد العقاد وشعر شوقي . جاء العقاد مسلحا بهذه الروح ـ الروح المصرية ـ وكان شوقي مجردا من هذا السلاح الروحي الخطير ، فلم تكن المشكلة مجرد جزئيات رديئة هنا أو هناك ، في الوزن أو الخيال او ادوات التعبير .. ان مناقشة هذه الجزئيات جرت قلم العقاد الى الشطط في أحيان كثيرة . أما المشكلة الكبرى فكانت افتقاد شـــعر شوقي للروح المصرية ، وبالتالي افتقاده الروح عموما . فنحن اذا جاوزنا شطط العقاد في التقاط الهنات الجزئية ، سوف نعثر عند شوقي عــلى « ديباجة » عربية شامخة ندر بين معاصريه من استطاع محاكاتها . كان شوقي يملك طاقة تراثية هائلة استدرجت العقاد الى أكثر جوانبه سلبا ، وهو محاولة محاكاتها ساخرا منها .. غير أن هذه الطاقة لم تحصل مـــن التراث على وجهه الانساني الرحيب ، بل استلهمت هياكل عظمية ميتة . ومن جديد أقول اه اذا تجاوزنا شطط العقاد من ناحية ، وطاقة شـــوقي التراثية من ناحية أخرى ، فاننا سوف نعثر على القوسين الكبيرين اللذين يحوطان غياب الروح المصرية ، والروح عموما ، من هذا الشعر . القـوس الاول هو الظروف الموضوعية ، والقوس الآخر هو العوامل الذاتية . وقبل أن نجوس فيما بين القوسين الكبيرين ، علينا أن نتلمس خطوات العقاد مع أقدام شوقي وايقاعاته عند نهاية الجزء الاول من (الديوان في النقد والادب) حين استهدف الشاعر أن يكتب الشعر ويستقبل الوفد في آن .

منذ البداية لست أوافق العقاد على ذلك المنهج التعبيري في النقد الذى كان يجنح به من حيث الشكل الى السخرية ، ومن حيث الموضوع الى اتهـام شوقي باللاشاعرية . هذا المنهج الذى يقوم على عدة حركات أقرب الى المزاح والمداعبة ، كأن يترجم أبيات شوقي الى قالب النثر حتى يدلل على افتعـال شاعريتها واقتصارها على النظم فحسب . فلعل الطريق السليم الى اثبـات « النثرية » في الشعر لا يتأتى من باب « الشكل » التركيبي للــكلمات ، برصفها جنبا الى جنب ، أو باصطناع المتوازيات والمتقابلات بين صفوفهـــا المتساوية الاشطر والتفاعيل . فليس صحيحا ان شوقي أراد ان يقـــول « تحول بقلبك عن الطريق ، وانج من جماعة الظباء السائرة في الرمل » حين استهل قصيدته بقوله :

اثن عنان القلب واسلم به   من ربرب الرمل ومن سربه

ان اقتناص الاحرف والكلمات هنا في مستواها اللفظي ، واعادة رصفها في قوالب النثر ، ليس منهجا صحيحا للتدليل على فقدان الشعر في قصيدة

شوقي . فكأن الناقد هنا لا يرى سوى المعاني المعجمية للالفاظ ، ويسقط بالتالي في مهاوي الشكلية . ثمة أدوات نقدية رشيدة يعرفها العقاد جيدا لانه علمنا اياها على مر السنين ، هي المعيار الحقيقي لشاعرية الشاعر أو زيفه وافتعاله . أما الانسياق وراء عاطفة الغضب الى الطرف الاقصى من الانفعال الذاتي ، فانه يؤدي بالناقد الى هجران شاطيء الموضوعية ، والتماس «الألاعيب» الشخصية كترجمة الشعر الى نثر ، أو صياغة الرأي النقدى في قوالب الحكايات الفكاهية والنوادر ، أو التهكم على الشاعر باستحداث طرق أخرى لمنح شعره الحياة من جديد . ان هذه الامثلة من انحرافات النقد عند العقاد ، أفقدته الكثير من سمات موضوعيته الصارمة ، كما أفقدته الكثير من تجاوب معاصريه وتعاطفهم . وليس التجاوب أو التعاطف ، عنصرا ذاتيا ، وانما قصدت به العنصر الوحيد لبلورة « حركة » أدبية موحدة ، تقف في الجانب الآخر لمعسكر الرجعية الادبية . لا ريب أنه كانت هناك « جبهة » من الكتاب المجددين ، ولكن العشوائية والانفرادية ، واللاتخطيط ، حال بين هذه الجبهة والنمو التقدمي المتعاظم في خط سيرها للامام . بل ان رد الفعل بالنسبة لشعر شوقي ، أن عثر من بين المجددين على من « يرد له الاعتبار » . حقا ، هذا لم يكن سوى « رد فعل » متضخم ومبالغ فيه الى درجة بعيدة ، ولكن أثره في جماهير القراء والكثرة الغالبة ، كان بالغ السوء .

اؤكد على هذه النقطة الخاصة بالانحرافات ، حتى أتجه مباشرة الى المضمون الحقيقي الثوري لنقد العقاد . كان هذا المضمون كما قلت هو تشخيص الفكرة المصرية في مستوى الفن . لذلك يتجه العقاد مباشرة في تقييمه لقصيدة شوقي في استقبال الوفد ، الى قضية الموروث من الحياة القديمة في الشعر المعاصر ، فيتساءل ما اذا كان الشرقيون ركبت قلوبهم «بحيث اذا أحب السلف العربي أتى الخلف المصري متغزلا بعد عدة قرون » . وهو أمر مستحيل كما يقول العقاد . من هذه الفكرة التى ترفض « الانخداع بالتكرار » وتخلع « ربقة التقليد » يكتشف العقاد التناقض الصارخ بين استقبال شوقي للوفد وبين التوكيب العربي القديم ، المعد سلفا لاستقبال الخليفة والحبيبة والكارثة في تقاليد التراث العريقة . من هذه الفكرة اللامعة، كان العقاد يكتشف كنزا نقديا باهرا هو المعيار الثمين القائل بان ثمة تناقضا غير قابل للحل السلمي بين الشاعرية والقالبية ، أو بين الفطرة البدائية والرؤيا الحديثة من ناحية ، وبين الثبات والتقولب والمحدودية من الناحية الاخرى . بل ان الرؤيا الحديثة كثيرا ما تهرول الى الفطرة البدائية تنهل من عفويتها وبكارتها وبراءتها التى لا تخضع لاى تحديد مسبق ، أو شكل جاهز . من هذه النقطة ترتفع قامة العقاد السامقة في حقل النقد الشعرى حينذاك ، ولكنها أيضا سوف تتعرض لتقييم مختلف في مقتبل الايام . غاية ما نستطيع أن نقوله الان ، هو أن هذه الفكرة اللامعة ، لم تختط لنفسها نظاما تفصيليا شاملا يحميها من التبديد والتدهور والضياع . لا شك أنها «مرحلة»

تفصيلية نابعة من المحاولة الريادية الاولى لايجاد نقد « مصري» ولكنها ظلت في حدود العام دون الخاص لا ترسخ في جوف أرض صلبة عميقة الاغوار ، متماسكة الجذور . وبينما نجد أن الموروث من الحياة القديمة ، لم يفـــد الشعر المعاصر ــ ممثلا في شوقي ــ فان هذا الموروث على وجهــــه الآخـــر ــ الانساني ــ قد أفاد العقاد الى أبعد مدى . لم يفد العقاد أية قيمـة فنية او فكرية من النقد أو الشعر في التراث العربي القديم ، فلعله أقرب الى القيم الاوربية في الادب ، مع التأكيد على جوهر الرسالة التى كان يقوم بها ، وهي ايجاد « نقد مصرى أصيل » يلعب دوره في نطاق الفكرة المصرية ضمن اطـار نهضتنا الحضارية الشاملة . ان ما أفاده العقاد من التراث هو المطابقة بـين الاشكال التراثية ، والاشكال الكلاسيكية في عصرنا ، وكيف أن كلاسيكيتنا ليست من عناصر « النهضة » كمثيلاتها في الغرب . هذا هو الاكتشاف الاول للعقاد ، كخطوة للتعرف على « مسارنا الخاص » في الادب ، عن طريق التراث ومعارضته محاكاته ، وعن طريق الغرب ورفض التبعية ، وضع العقاد لبنة رائعة في البناء الشامخ للنقد الحديث . هذه اللبنة تقول :

* انه لما تعود شعراء العرب على التكسب بشعرهم ، هجروا الصحراء الى الملوك والامراء ، يقدمون لهم المدائح في مقابل الذهب وكانت مدائحهم تبدأ بوصف المشاق التي عانوها في سبيل الوصول الى الممدوح تعظيما له واجلالا « فكان الابتداء بالغزل ووصف المطى في قصائد نظمت في المديح وما شاكله من أغراض حياتهم المتشابهة .. لا يعد من باب اللغو والتقليد » .
* ثم نشأت الصناعة فيمن نشأ بعد هؤلاء .. ومن عادة الصانع ان يحتاج الى النموذج والاستاذ ، فأقاموا من المتقدمين اساتذة واتخذوا طرائقهم نماذج لا يبدلون فيها .
* ونشأ من شعراء الحضر جيل كان أحدهم يقصد الامير في المدينة وأنه لعلى خطوات من داره ، فكأنما قدم عليه من تخوم الصين لكثرة مايذكره من الفلوات التي اجتازها ، وكان الواحد من هؤلاء يزج بغزله في مطلع كل قصيدة حتى في الكـوارث المدلهمة « هــؤلاء المقلدون الجامدون » .

ان العقاد بذلك ، يعيد الاعتبار الى الشاعر العربي القديم عند الذين تطرفوا فاتهموه ظلما بانه السبب فيما ابتلى به شعرنا المعاصر . فقد كانت الاصالة تعيش في الماضي جنبا الى جنب مع التقليد والمحاكاة ، تماما كما هو حالها الآن . غير أن « الآن » هذه التي نعني بها عصر النهضة الادبية الحديثة في بلادنا عند بدايات القرن العشرين تختلف عن مراحل التاريخ القديم في أنها « نقطة تحول » يتعين علينا ازاءها مراجعة كل القيم التي انحدرت الينا من التاريخ القديم ، والتي ما تزال تنحدر الينا مع التاريخ المعاصر .

فالآن الحالية ليس لديها الوقت لان يتعايش في ظلها سلميا ، السلب والايجاب في التراث • الآنية المعاصرة تتطلب رفض « الغزل الرث الذي ليكت معانيه وأوصافه ولم يكن للنظامين والشعارين بضاعة غير ترجيعه منذ عشرة قرون » كما يقول العقاد • ثم يستطرد بصوت عال •• « تلك الكناسة الشعرية المنبوذة ، وهذه هي روح العصر فيما يحدسون » • اما نحن فنقول : وتلك هي المسألة الثانية التي يضيفها العقاد الى مسألة « القالبية » ، وأقصد بها «روح العصر» •• فاذا كان الجانب السلبي في اجترار الاشكال التراثية هو القالبية ، فان الجانب الاكثر سلبا هو اغتيال « روح العصر » في الشعر الذي نفترض معاصرته • وكما ان فكرة التناقض بين الشاعرية والقالبية هي احدى التفصيلات المتفرعة عن « تمصير الادب » أو الفكرة المصرية في الفن ، فان روح العصر هي الاخرى لا يقصد بها العقاد آنذاك ما تقصده اليوم من التجريد والمطلق ، بل ان روح العصر عنده هي المرادف الشعوري والحضاري للروح المصرية • هذه الروح في المستوى الفني ، يعني افتقادها ان تتحول قصيدة استقبال الوفد الى « مقالة منظومة كسائر المقالات التي نشرتها الصحف يومئذ » كما قال العقاد • ان « روح العصر » بمثابة التعبير الجامع المحلي والوجه الانساني العام • لذلك يشترط العقاد في النشيد القومي — الذي فاز شوقي بجائزة اجود صياغة شعرية له — ألا يكون وعظا « بل حماسة ونخوة » وأن يلهج به لسان الشعب « وموافقا لكل زمان » •

ان العقاد من زاوية التكنيك النقدي ، يرتكب كثيرا من الاخطاء الجانبية ، كصياغة بعض آرائه في رداء الامثلة الشعبية والحواديث والقصص وترجمة الشعر الى نثر والنثر الى شعر ، الى غير ذلك من « الألاعيب » التي تهبط الى مستوى الهذر البعيد عن وقار النقد العلمي الحديث ، والذي يأخذ به العقاد ، أساسا ، ومن حيث الجوهر • ولكن تكنيك العقاد في ثورته النقدية الاولى يتسم بخاصتين رئيسيتين ، احداهما سلبية ، والاخرى ايجابية • الخاصة السلبية ، أنه لا يحيط برؤيته النقدية الظروف الموضوعية والعوامل الذاتية التي شاركت بصورة معقدة في صنع الظاهرة المطروحة للبحث ، وهي هنا ، شعر شوقي • العقاد يكتفي برصد الظاهرة وتحليلها والتدليل على صحة وجودها ، ولكنه لا يتجاوز هذه الخطوة الهامة الى الخطوة التي لا تقل عنها أهمية ، وهي مصادر الظاهرة وأسبابها من الخارج والداخل • ان الاستقصاء البطيء لهذه المصادر وتلك الاسباب ، كان جديرا بان يضع العقاد كلتا يديه على الاصول العميقة لفقدان « الروح » في شعر شوقي ، وفقدان همزة الوصل بين هذا الشعر وعصرنا • وفقدان مساهمة هذا الشعر في مرحلة النهضة التي كنا بصدد بشائرها الاولى • ولعل الظرف الموضوعي الاول في تعليل هذه الظاهرة يجمع بين جناحيه ، غير شوقي ،

محمود سامي البارودي رائد الكلاسيكية المصرية في الشعر ، وحافظ ابراهيم أكبر معاصري شوقي من شعراء المرحلة الكلاسيكية كلها · هذا الظرف الموضوعي يقرر :

* ان الثقافة العربية فيما قبل أواسط القرن التاسع عشر ، كانت تعاني انحطاطا رهيبا يضع الشاعر ـ والمثقف عموما ـ في مأزق حرج ، بين الانضواء تحت راية التخلف الحضاري المرعب بتجميد كل قيمة حية في التراث ورفض أي وجه انساني له والتركيز على الحواشي والذيول والهوامش واثقالها بالمزيد من عيون الفقه اللغوي · أي بالتأكيد على الشكل دون « الحياة » ·· وبين البحث عن المجهول في الثقافات الاخرى لتطعيم التراث بزاد لا غنى عنه يشفع للعقول الجائعة الى المعرفة ، ان تعرض محصولها المخزون للشمس والهواء · وهو في هذه الحال يعرض نفسه لاقل بادرة يعلنها ، للاستشهاد العاجل ·

* كذلك جاء الاستقطاب بين التراث العربي والحضارة الغربية منذ الحملة الفرنسية على مصر الى الاحتلال البريطاني ، تصنيفا حادا متعسفا للذين أرادوا صياغة الروح المصرية في اطار التقدم الحضاري أو في اطار الجمود المذهبي · بل ان هذا الاستقطاب الذي أحدثته فجوات التخلف بين الفرد والسلطة الدينية ، وبين الفرد والسلطة المدنية ، كان من نتائجه الاولى ، بلورة تناقض مفتعل بين التراث والحضارة الوافدة · وأضحت الاصالة تعني التراث ، والزيف يعني التحضر الغربي ·· ولقد ظهرت حينذاك محاولات ساذجة «للتوفيق» بين النقيضين ، تبدأ جهودها بالاعتراف الرسمي ، بأنهما نقيضان · ولم تظهر المحاولات الجادة لتبين العلاقة الجدلية العميقة بين التراث العربي والتراث « الانساني » الاشمل ، الا في مرحلة متأخرة نسبيا ، اذ أقبلت بعد الحرب العالمية الاولى ·

* كانت الحياة السياسية في مصر تحت سلطان الانجليز والوالي التركي والعميل المصري ، تمزق كيان اية تجربة وطنية اصيلة في مجال العلوم الانسانية · لذلك كانت الشخصية المصرية في المستوى الحضاري شخصية « غائبة » ، وفي المستوى الفني شخصية « ضائعة » · وكان الشاعر المصري ـ والمثقف عموما ـ امام احد اختيارين حاسمين : اما التمزق الملتاع بين اطراف النزاع على اغتيال كياننا القومي في الثقافة ، او الانصياع المطلق للقوى السائدة · اما محاولة التجاوز والتخطي الى ما هو اكثر ارتباطا بالروح المصرية في رفضها للسلطات الرجعية الثلاث ، فكان شيئا قريبا من الاستشهاد ، اذا لم يكن ضربا من ضروب المستحيل ·

هذه هي الخطوط العريضة للظروف المحيطة بعصر شوقي ، قبله

بقليل وبعده بقليل • غير انه اذا كان التكوين الذاتي المستقل للبارودي ، قد رماه في أحضان الثورة العرابية كواحد من قوادها العسكريين ، واذا كان التكوين الشخصى المستقل لحافظ قد رماه في أحضان الشعب كواحد من ابنائه البؤساء ، فان التكوين الخاص لشوقي قد رماه بين احضان القصر الملكي كواحد من بنيه المخلصين • وتلك هي مأساة شوقي الاولى : ان تكوينه الذاتي لم يساعده على الثورة كالبارودي أو التمرد كحافظ ، وانما فتح له بابا واسعا للانتماء الى العرش الممثل للسلطات الرجعية الثلاث في وقت واحد •

ان ارتباط البارودي بالثورة ، هو الذي أثمر روائع شعره ، كذلك فان ارتباط حافظ بالشعب هو الذي صاغ أجمل قصائده • وعندما انفصل البارودي عن تيار الثورة ، انحدرت القيمة الحقيقية لشعره • وعندما كان حافظ يتردد في الارتباط بالشعب ، ويضطر للالتصاق الساذج المفتعل ببعض الفئات العليا كان شعره يتردى في هاوية الزيف والافتعال •

ليس معنى ذلك أن ثمة ارتباطا آليا بين قيمة المضمون وقيمة الشكل في المستويين الفكرى والجمالى • وانما كان الارتباط بالثورة العرابية في حينها من جانب احد ضباطها الشعراء ، بمثابة الارتباط بالانفجار الحضاري الاول في حياتنا الاجتماعية كلها ابان العصر الحديث • لم يكن قط ارتباطا عسكريا او سياسيا ، بل كان ارتباطا عضويا شاملا بين مختلف التناقضات السابقة في عصر النهضة • كذلك لم يكن الارتباط بالشعب في زمن حافظ ابراهيم ، ارتباطا ميكانيكيا ، يستهدف من الشاعر ان يكون بوقا نحاسيا يخطب في الجماهير ويهتف في المظاهرات ويهيج الرأي العام • كلا ، وانما كان الارتباط بالشعب ، يعني في المقام الاول ، الارتباط بجوهر عصـــر النهضة • وهو التأكيد على ميلاد الشخصية المصرية ، وكيانها الفني الخاص •• من هنا كانت ثورية المضمون تعنى في نفس الوقت ثورية الشكل . بل لم يكن في ذلك الحين أية فروق نقدية بين الشكل والمضمون تتيح التفرقة المجازية بينهما •

هكذا ايضا ، كان شوقي في ارتباطه بالقصر • لم يكن ارتباطا شكليا لصلته بالارستقراطية • وانما كانت هناك « رابطة دم » بينه وبين كل ما يمثله الخديوي من قيم حضارية • والمظهر الاول لهذه القيم ، هو التخلف عن مستوى العصر في كافة مجالات الحياة والفكر حتى اذا سافر شوقي الى باريس لم يجيء منها باى محصول ثقافي يذكر • والمظهر الثاني هو الاستناد على اكثر الركائز الرجعية رسوخا في قواعد المجتمع • والمظهر الثالث هو الاتصال الحميم باكثر الجوانب سلبا في الاستعمار الاجنبي والباب العالي •

هذه كلها ، عثرت في شوقي على تربة خصبة ، كانسان طموح الى الجاه الطبقي الممتاز ، فليس الشعر — من هنا — الا احدى الوسائـل

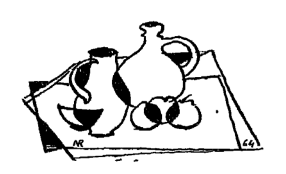
(الشرعية !) للوصول الى غاية هذا الطموح • ومن الطبيعي اذن ، ان يجيء هذا الشعر في حدود هذا المعنى ، مثقلا بتراث القدامى من السائلين والواصلين والطموحين • من الطبيعي أن يتجه شوقي الى كافة القيم التي يمثلها القصر ، بالضراعة والابتهال • وأن يكرس عمره كاملا للبحث عن أشكال هذه القيم في التراث • ومن الطبيعي حينذاك ، أن تكون هذه الاشكال هي الوجه السالب للتراث ، هذا من ناحية المضمون • ومن الطبيعي كذلك أن يضطرم شوقي الى اجترار الشكل الجاهز للموضوع والمستهلك منذ عشرات القرون • حتى اذا جاء شوقي في القرن العشرين ليرثي محمد فريد او يستقبل الوفد او يؤلف النشيد القومي ، فانه لن يستطيع ـ صادقا ! ـ أن يتزحزح قيد أنملة عن (أصالته !) في الاجترار والانتحال •

تلك هي الجذور الغائرة في وجدان شوقي ، التي تتناقض كيفيا مع الجذور الغائرة في وجدان العقاد • فالعقاد لا يجمع بين ثورية البارودي الاولى وتمرد حافظ ابراهيم بغير تحفظ ، **وانما هو يستبصر ـ كرجل فكر** ـ بمعنى النهضة التي تغلي بها بلاده في المستوى الحضاري الشامل • واذا كان العقاد لم يتمكن في حدود أدواته النقدية آنذاك من اكتشاف المصادر الاساسية لعجز شوقي عن اللحاق بركب النهضة ـ حتى في صورتها الكلاسيكية ـ فانه قد نجح بغير شك في رصد « الظاهرة » وتحليلها الى عناصرها الاولية • واذا كان في كثير من الاحيان ، قد جنح الى الشطط والتطرف الى رد الفعل ، فان هذا لا ينفي القيمة النقدية الرائعة التي دفعته لان يقف في شجاعة اخلاقية رائدة في وجه أعتى القمم الكلاسيكية في مصر •

ان شوقي في الطرف النقيض للعقاد ، لا يني عن الحصول على معجبين ومؤيدين من بعض التلامذة والمعلمين الذين تلقوا العلم في أكثر صوره تخلفا • انهم يعجبون مثلا بالنشيد القومي ، وأحيانا برثاء مصطفى كامل ، لا لشيء الا لهذه « الجزالة » و « الفخامة » التي تنهب من عقولهم الوعي بقيمتها الحقيقية • هناك « شيزوفرينيا روحية » ان جاز التعبير عن الازدواج العقلي والانفصام الشعوري عند هؤلاء الذين يلتقطون الفاظا محنطة لن تخفى بحال رائحة الرمم التي تنطوي عليها • لقد أصيبت أجيال كاملة بفقدان حاسة الشم حتى أنها لم تعد تميز بين الحياة والموت في الشعر وهذه هي القضية التي يتصدى لها العقاد في الجزء الثاني من « الديوان » • ولكن قبل أن يودع الجزء الاول يقوم بما يمكن تسميته بعملية التصوير الكلي في العمل النقدي كتكملة ضرورية للتصوير الجزئي المفصل • فحينئذ يقول « •• ودعاء شوقي ونشيده كلاهما معيار لتعبيره عن المعارف القومية ، فلا هو في الشعر ولا في النثر شاعر قومي موفق العبارة ، وقد قرناهما لتشابه الخطأ فيهما ، وربما كان خطؤه في النشيد أخف واهون ، من حيث

ان الاناشيد لا يصلى بها في المساجد والكنائس لا من حيث المزية الفنية والفضيلة المعنوية · بيد انا لا نرى معنى لمزج الاديان في الاناشيد الوطنية ·· » ·

من كافة الزوايا يقف العقاد على الطرف النقيض من شوقي · ولكن هذه الزوايا تتجمع في بؤرة واضحة هي القومية · لم يكن ولاء شوقي لمصر· هذا هو الفيصل في تخطيط المعركة · وبالتالي لم يكن شعره مصريا في روحه وقيمه الفنية والفكرية · كان ناطقا باللغة العربية في مستواها التراثي الموغل في القدم · كان مترنما بالبحور العربية في المستوى الاجتراري العاجز · كان محافظا على قيم واخلاقيات وتقاليد ، ترسخ القواعد العثمانية ، وتؤصل لكل ما هو غير مصري · لم يكن على الطرف النقيض من العقاد ، بل كان على الطرف النقيض من مصر · مصر الشعب ، ومصر الحضارة ، ومصر الروح ، ومصر الثورة ·



«قمبيز» من التاريخ الى الشعر

غالي شكري

حملت ثورة العقاد الاولى ، سواء في مقدمات دواوينه ، او في مجموعة الكتيبات التي اصدرها قبيل العشرينات ، او في كتاب الديوان بجزئيه ، بذور ((المنهج)) الذي تبلور في صورته النهائية عند خاتمة الثلاثينات وبداية الاربعينات حيث لم يبق امام الناقد سوى الطريق الطويل الى تطبيق المنهج الذي اختاره عبر الاف التجارب مع الثقافة والحياة . الا ان قضية ((المناهج)) الفكرية في ادبنا الحديث ، قضية تالية لما نحن بصدده الان من اكتشاف الارض التي خطا عليها الرواد اولى خطواتهم قبل ان ترسخ هذه الخطوات في حدود منهجية متكاملة . لذلك نختتم مشكلات عصر النهضة مع البعث الكلاسيكي في تحليل الدراسة التي كتبها العقاد حول مسرحية شوقي الشعرية ((قمبيز)).

ومن الاهمية البالغة ان نسجل لشوقي ريادته لفن المسرح الشعري في اللغة العربية . تنبع هذه الاهمية اولا من ان تاريخ الادب العربي خلا من فنون الدراما خلوا شبه تام . وينبع ثانيا ، من ان المسرح الشعري يعد من اعقد الاشكال الفنية في الادب ، لما يتضمنه الفن المركب عادة من عنصري الشعر والمسرح . وتنبع ثالثا من ان الشاعر المسرحي قد آثر المادة التاريخية خامة موضوعية لفنه . تلك عناصر ثلاثة ، لابد لكل باحث وناقد منصف من ان يضعها في اعتباره قبل ان يتصدى لاحدى مسرحيات شوقي الشعرية . تلك العناصر هي الاطار العام الذي تندرج داخله كافة التفاصيل . بعبارة اخرى ، ليس من حق هذه التفاصيل مهما رسمت خطوطها من صور ، ان تزحزح مقاييس الاطار العام ، او تخلخل زواياه ، او تحد من مساحته او تزيد عليها .

ويشعر الدارس بقلق بالغ حين يلاحظ ان العقاد لم يمض في خط مستقيم مع ادواته النقدية التي تعرفنا عليها فيما سبق . وانما نراه يستقطب اكثر الجوانب سلبا في هذه الادوات ، ليحاول النيل من اكثر الجوانب ايجابية في شعر الكلاسيكية المصرية . فالمسرح الشعري الذي ارتادته هذه الكلاسيكية كان يمثل مرحلة كيفية جديدة في تاريخنا

نشر في العدد الثالث من «مجلة دراسات عربية» بلبنان ١٩٦٧

الادبي ، مهما كان هذا المسرح على درجة ما من الضعف في بداية ظهوره على يدي شوقي . بل ان جوانب الضعف في هذا الشكل الادبي الجديد كانت ذات اثر فعال في توجيه النظر الى زاوية جديدة خافية عن الصورة الادبية في مصر وهي التناقض الحاد بين الصياغة الكلاسكية للشعر والاطار الدرامي لهذا الشعر . ومن ناحية اخرى كان هذا التناقض بمثابة التأكيد العملي للفروق الحضارية بين النهضة الاوروبية ونهضتنا الحديثة . فقد تمثلت الكلاسكية في عصر النهضة الاوروبي ، شعرا دراميا ، كلاسيكي النظم والمسرح . أي انه لم يكن ثمة تناقض او انفصام بين عنصري الفن المركب ، لانه لم يكن ثمة تناقض او انفصام بين الحضارة والانسان . اما في بلادنا ، حيث تجيء النهضة في ظروف غاية في الشذوذ والاستثناء ينعكس ذلك على تطور آدابنا وفنوننا متجسدا في بعض التناقضات بين الشكل والمضمون ، او بين عناصر الشكل وبعضهما البعض ، او بين عناصر المضمون وبعضها البعض ، وهكذا . لذلك اقول ان هذا التناقض الاول الذي وقع مسرح شوقي الشعري فريسة له ، هو الانفصام الكائن بين ادوات الشعر الغنائي المتوارثة وبين ادوات المسرح الدرامي المستحدث عن الاداب الاوروبية . مرة اخرى اقول هذا هو الفرق بيننا في مصر وبينهم في الغرب . انهم لم يستخدموا شعرهم الغنائي قط في الاطار الدرامي الكلاسيكي ، بل كان لهم شعرهم الدرامي ذو الخصائص المنفردة المستقلة عن الغناء . وهي الخصائص التي تبلورت عند شكسبير في الشعر المرسل ان هذا التناقض الرئيسي بين الشعر والمسرح عند الكلاسكية المصرية ، هو الزاوية الاولى التي يجب ان ننظر منها الى الدراما الشعرية عند شوقي . وهي الزاوية التي لم يلتفت اليها العقاد من حيث الجوهر ، وان التقت مظاهرها الخارجية تدليلا على عجز شوقي . بينما اعتقد ان السنوات الخمس الاخيرة في حياة شوقي (١٩٢٧ — ١٩٣٢) والتي اقدم خلالها على هذه التجربة في المزج بين الشعر والمسرح ، هي المرحلة الخطيرة في تاريخه كله حيث كادت ان تصبح نقطة تحول عميقة في اتجاهاته الفكرية والفنية على السواء اذ نلاحظ ثمة بوادر لانحرافه عن القصر الى الشعب ، وعن السلطنة العثمانية الى مصر ، بل وعن الشعر الى النثر الخالص في « اميرة الاندلس » ، وعن التاريخ والملوك الى الواقع المصري المعاصر في « الست هدى » .

ان خطورة ماقام به العقاد انه تصور شوقي كظاهرة فردية جامدة لاتتغير ، وهو قصور في الرؤية الفكرية مرده الايمان المثالي المطلق بالفرد ، وعزل الظاهرة الفردية عن الظاهرة الاجتماعية ، وتلمس الاشياء في حركة دائرية اقرب الى السكون

منها الى الحركة. والواقع ان التطورات التاريخية العديدة التي طرأت على المجتمع المصري بعد الثورة الوطنية الديمقراطية عام ١٩١٩ قد جذبت الى قوى التقدم الاجتماعي الكثيرين ممن ارتبطت مصالحهم فيما مضى بقوى التخلف . هذا لايعني ان شوقي كان واحدا ممن نجح التطور التاريخي في اجتذابهم الى جانبه . ولكن مما لا شك فيه ان خلع الخديوي ونفي الشاعر مع بداية الحرب العالمية الاولى ، كانا من العوامل التي دفعت شوقي الى « اعادة النظر » في موقفه من الحياة عامة ، ومن مصر خاصة . ان اعادة النظر هذه لم تمنحه الفرصة للتغير ، ولو انه عاش ربما ما استطاع ان يساير التغير . ذلك ان ميراثه الاجتماعي والفكري والعاطفي اقوى بكثير من ان ينتزع في فترة قصيرة من وجدانه العميق . ولكن هذه الوقفة وحدها لاعادة النظر هي مصدر الصدى الذي تمثل في محاولاته مع المسرح الشعري عند ظهوره على يدي شوقي كان دلالة عميقة على التحول التاريخي في حياة الكلاسكية المصرية ، وايذانا بصفحة جديدة للادب المصري الحديث . وهذه هي النتيجة التي لم يتوصل اليها العقاد حين اقتصر في تقييمه لمسرحية قمبيز على النقد التاريخي من ناحية والنقد العروضي واللغوي من الناحية الاخرى . ولا ريب ان هناك بعض البديهيات التي قررها العقاد ولم يدركها شوقي، قد شاركت في افساد الاطار العام للمسرحية . في مقدمة هذه البديهيات – على سبيل المثال – اختيار الشاعر للاسطورة التي اشاعها هيرودوت دون الاستناد على التاريخ الواقعي للمأساة . هذا التاريخ الذي يفسر غـزو الفرس لمصر على ضوء المناخ السياسي والوضع الاقتصادي والموقف العسكري الذي يتصل بالصراع العظيم بين الفرس من جهة واليونان وقرطاجنة من الجهة الاخرى، وتطلع كل من الفريقين الى الاستيلاء على مصر لترجيح كفة الصراع . وفي مقدمة البديهيات التي ساهمت في افساد المسرحية ايضا ، اختيار الشاعر لهذه الفترة السوداء من تاريخ مصر، وهي مرحلة الهزيمة على الفرس . واذا كانت الهزيمة تفيد العمل الدرامي احيانا في اقامة بناء حي متوتر ، فان شوقي فيما يبدو لم يعر هذه الفكرة التفاتا . لم يوضح لنا كما قال الدكتور مندور في كتابه « مسرحيات شوقي » كيف استطاعت بطلة المسرحية «نتيتاس» ان تتغلب على حقدها الانساني المشروع على قاتل ابيها الفرعون « امازيس »، فلم يستخدم الصراع المؤثر الذي كان من الطبيعي ان يثور في نفسها بين الموجدة الشخصية وحب الوطن (ص ٨٧ ط ثالثة) . كذلك كان من الممكن تخفيف حدة الهزيمة والاحساس بعارها ، بل واعتبارها – كما يذهب العقاد – ضربا من التقوى الدينية ، يمحو عنها الجبن وفتور الوطنية لو ان المؤلف اشار الى احدى الحيل التي

لجأ اليها قمبيز في غزو مصر بارشاد فانيس اليوناني ، وهي ان يرفع على دروع جنوده الحيوانات الصغيرة التي يقدسها المصريون فيتورعون عن قذفها بسهامهم ويؤثرون الهزيمة على الجحود وعصيان الدين .

ان محاسبة العقاد لشوقي من الوجهة التاريخية ، لاريب في انها تصيب المسرحية بجراح قاتلة ، اشار اليها طه حسين في «حافظ وشوقي» حين قال « اما عن التمثيل فقد غنى واطرب واثر ولكنه لم يمثل » على انه لا ينكر انه – أي شوقي – « منشيء الشعر التمثيلي في الادب العربي » (ص ١٧٥ – ٢٢٤ ط ثالثة) . ذلك اننا نلاحظ بغير عناء ان الرداء التاريخي في الدراما الشعرية عند شوقي لم يكن مبعثه ذلك المصدر الكلاسيكي عند كورني وراسين وشكسبير وغيرهم من رواد عصر النهضة الاوروبية العظام . لقد كان «التاريخ» عندهم احد عناصر الرؤية الفكرية ، ولم يكن مجرد احداث تيسر عملية البناء « القصصي » . وعلى غير هذا النحو كان شوقي ، وعلى غير هذا النحو ينبغي أن نقيّم فكرته عن التاريخ ، وبالتالي موقفه السياسي من البلاط والشعب .

ثمة نقطتان اذن لابد من التوقف عندهما في مناقشة العقاد لشوقي :

الاولى هي البناء الدرامي للمسرحية والثانية هي المضمون الفني لها . اما النقطة الاولى فقد لفت نظر العقاد بشأنها « قصر النفس واضطراب القوافي والاوزان فان جمال النظم في الرواية التمثيلية التي تتلى على الاسماع ان تنسجم القافية والا تفاجيء الاذان بالنقلة البعيدة في الموقف الواحد » . ذلك أن شوقي كان يبيح لنفسه أن يغير الوزن في بيتين متتاليين ، فاذا احد البيتين من بحر وقافية ، واذا البيت الثاني من بحر اخر وقافية أخرى . وسرعان ما يلجأ العقاد الى منهجه التجريبي فيقرأ هذه الابيات :

تاسو : احوم حول صنمي
وحول هذي القدم
نفريت : حول رجلي انا ؟
تاسو : اجل ، حول هذا الشهد
والزبد والنمير الصافي
مابك يا نفريت ؟ ماهذا الاسى
مابال عينيك تريدان البكاء ؟

ثم يكتشف ان هذين البيتين الاخيرين ، ينتمي اولهما الى بحر وقافية غير بحر الثاني وقافيته ، فلا يجد مناصا من اعادة نظمهما « بغير اخلال أو اختلاف في اللفظ والمعنى » كما يقول، على النحو التالي:

نفريت : احول رجلي انا ؟
تاسو : اجل اعز من مشى
حول النمير العذب والشهاد
ثم والسنا
مابك يانفريت ماهذا الاسى ؟
مابال عينيك تريدان البكا

« وهكذا يستوي النسق بغير قصور في اللفظ ولا في المعنى » كما يعلق العقاد بنفسه على تجربته .

ثم ينعطف بنا بعد هذا النقد

العروضي ، الى النقد اللغوي ،فيأخذ على شوقي « كثرة التجوز القبيح في الفصل والوصل والهمز والتخفيف والمقصور والممدود » كذلك فالرواية « لم تخلُ من مخالفة للنحو والصرف في القواعد المنصوص عليها . ولم تخلق كذلك « من السرقة الظاهرة في النظم » ولا يعدم العقاد بطبيعة الحال، ان يدلل على صواب رأيه في جزئيه باستشهادات ومقارنات واستدلالات لايعوزها القدرة على الاقناع .

الا ان العقاد من حيث لايدري قد نورط في احبولة المحافظين حين استدرجته العناصر غير الموضوعية في منهجه النقدي الى هذا اللون من الوان « المبارزة » الشعرية . فليس المنهج التجريبي الذي دفعه الى اعادة نظم ماكتبه شوقي الا تراجعاعن اصول النظرة الشاملة للظاهرةالفنية فيكتسب الناقد قدرا من الموضوعية يتيح له دقة الرؤية ، واقترابا من الاحتكاك الجزئي بالنص الادبي فلا يستبصر الناقد روح التجربة وغايتها الكلية وانما يعتمد اعتمادا كاملا على حرفيتها .

النظرة الشاملة وحدها هي التي الهمت العقاد فيما مضى ان يضع كلتا يديه علىجوهر التجربة الشعرية عند شوقي ، فلم تخدعه القصائد « الوطنية » المظهر ، عن تلمس اللباب الذي يكشفعنطبيعةشوقي وتكوينه، فكرا وشعرا . وعندما حاصر شعر شوقي في الماضي كان يستخدم « نفس السلاح » الذي يمسك به أعداء التجديد .

الا ان غياب النظرة الشاملة في تقييمه لقمبيز اتاح له الفرصة لان يستقطب اكثر الجوانب سلبا في منهجه النقدي ، لينال من اكثر الجوانب ايجابية في شعر الكلاسكية المصرية الجديدة . تبدّى هذا الغياب للنظرة الشاملة ، فنيا، في استغراقه المفرط في تأمل الجوانب العروضية واللغوية ، وكأنه ينقد شعرا فقط . ان النظرة الاستيعابية الرحيبةكانت تملي عليه أن يبحث عن «الدراما» في هذا الشعر . ولكنه اكتفى بتقسيم العمل الى شعر وتاريخ ، فدرس الشعر من زاوية البلاغة التقليدية ودرس التاريخ من زاوية التحقيق العلمي . وربما يشعر البعض بان العقاد هنا،كان يميل الى «استعراض العضلات » الشعرية ليثبت انه اقدر من شوقي واحق منه بأمارة الشعر ، وربما يميل البعض الاخرالىان العقاد اراد ان يبرهن على صحة موقفه الاول من شوقي ، وان هذا الموقف لم يتغير ، حتى ولو كتب الشاعر شيئا جديدا هو المسرح الشعري ،بل في المسرح النثري ، بل هجر عالم التاريخ الى دنيا الواقع المصري في اشهر احيائنا الشعبية « السيدة زينب » .

وبالرغم من تقديري لهذه العوامل الذاتية في باورة شخصية الناقد ومنهجه ، الا انني اعتقد في العوامل الموضوعية كعنصر موجّه ومحرك لبقية العناصر ، وكعنصر حاسم في

تكوين الشخصية الادبية . لذلك اري ان المصدر الاول لكافة ما تورط العقاد في اعلانه من احكام فنية على قمبيز ، هو انه لم يضع يديه على التناقض الاساسي بين ادوات الشعر الغنائي المتوارثة وادوات المسرح المستحدثة عن الاداب الاوروبية . ذلك انه لم يفرق بين غنائية الشعر العربي الكلاسيكية ، وغنائية الشعر الرومانتيكية . فقد تلاءمت غنائية الشعر الانكليزي عند شيلي وبيرون مع الابنية الدرامية التي اتخذوا منها اطارا فنيا ، ومع ذلك يتجاهل كبار النقاد الانكليز الجانب الدرامي في هذا الشعر ، ويعدونه قصائد مطولة لا اكثر . اما الشعر الانكليزي الكلاسيكي فقد ارتبط بالبناء المسرحي منذ البداية ، فكانت احدى الظواهر الفنية لعصر النهضة ، انبعاث المسرح الشعري ذي التقاليد العريقة في الدراما الاغريقية . اما في بلادنا فقد كانت تقاليدنا وتاريخنا الادبي ونهضتنا ، تمضي جميعها في مسار مختلف . لم نرث مسرحا . تراثنا الشعري في معظمه من الشعر الغنائي . لقاؤنا الثقافي مع اوروبا يتم على مستوى الافراد لا على مستوى المجتمع . لقاؤنا الحضاري معها يتم في مناخ غير صحي وغير متكافيء ، لقاء القارة القاهرة مع الحضارة المقهورة . في مستوى التيارات الادبية يعد التفكير في انتاج المسرح الشعري من عناصر «النهضة» في مرحلتها الكلاسيكية . في مستوى الخلق الفني ، لا نتوقع مخلوقا دراميا متكاملا من الشعر الغنائي الموروث . في مستوى التطبيق على احمد شوقي ، لا ننتظر وعيا ابداعيا اصيلا بالمعنى الدرامي الذي التقى به في اوروبا بين ركام اهتماماته المتعددة وهمومه المختلفة، وبين زحام الموائد الفنية المطروحة امامه من ايام اليونان الاقدمين الى العصر الحديث .

لهذه الاسباب مجتمعة ، كان من الطبيعي ان يحدث هذا الانفصام الفني بين الشعر والمسرح في الدراما الشعرية الكلاسيكية عند شوقي . وليس الخلل في البناء الوزني او تركيب القوافي الا من « مظاهر » هذا الانفصام الجوهري . ولقد تسبب الاحتكاك الجزئي بين العقاد والمسرحية قمبيز في ان يرى المظهر دون الجوهر، وان يلمس الظاهرة الخارجية دون العلل الجذرية المسببة لها . ومن ثم لم يكن لديه سوى الحديث عن العروض واللغة في اطار الاوزان المتغيرة واختلاف اللفظ والمعنى واخطاء النحو والصرف . ولو ان العقاد احاط العمل الفني بنظرة اكثر شمولا لاستطاع ان يرى في هذه المظاهر السلبية بعض الايجاب . وهو حين يقول في مكان اخر من نقد قمبيز « ماجنى على شوقي هذه الجناية التاريخية الا القافية لعنها الله» يكاد يقترب من هذا « الايجاب » اللازم لسلبية قمبيز . هذا الايجاب هو أن للمسرح الشعري صفات وخصائص الكائن الحي الجديد

المستقل في النوع عن الشعر بمفرده، والمسرح بمفرده . أي ان الخلل في الوزن او ترتيب القافية او تركيب اللفظ والمعنى في مسرحية قمبيز ربما كان مرده هو عجز شوقي عن التفاهم مع هذا الكائن الجديد ، على انه كائن مستقل .. وانما كان يعامله – كما عامله العقاد تماما – على انه « حاصل جمع » الشعر والمسرح ، بل حاصل جمع الشعر والتاريخ . فالحق ان العقاد لم يكتب كلمة واحدة حول الجانب الدرامي الوليد في هذا العمل ، كما ان شوقي – مع اجتهاده الشديد – لم يتمكن من اكتشاف القوانين الاساسية لهذا النوع الادبي الجديد . وهذا هو الفرق بينه وبين كاتب اخر كتوفيق الحكيم حين كتب « اهل الكهف » او « عودة الروح» . فمهما اخذنا اليوم على هذين العملين الرائدين ، يتبقى لهما شيء واحد هو انهما اكتشاف للقوانين الاساسية لكل من المسرح والرواية . اما شوقي فقد بذل اقصى جهود الشاعر الكلاسيكي ، ولكنه لم يستطع ان يتجاوز نفسه وتاريخه ، فسقطت قمبيز واخواتها في هاوية التناقض الحاد بين الشعر والمسرح .

اما من الناحية التاريخية، فلا شك ان العقاد اصاب توجيه السهام الى قلب «قمبيز » من حيث هي مسرحية شعرية ذات رداء تاريخي . اصابت سهام العقاد هذا الرداء التاريخي ، ولكن بمعزل عن الجسم الذي لف به هذا الرداء ، وهو المسرحية نفسها . لا احد يختلف مع العقاد في ان واجب الشاعر هو أن يسد نقص التاريخ حين يسكت ، وله ان يتفنن في تصوير حقائق التاريخ ليبعثها جديدة . ولا احد يختلف مع العقاد في انه لا يجوز للشاعر أن يتناول الحقائق فيمسخها ويشوهها . ولا احد يختلف مع العقاد اخيرا في ان شوقي اجهز على التاريخ الواقعي لمأساة مصر مع الغزو الفارسي ، فأخذ بتفسير هيرودوت اليوناني الذي تعاطف مع قمبيز ضد مصر . وليس المهم هو تزييف الاسماء والاحداث بقدر ما يعنينا – الى جانب ذلك – تزييف حقيقة مصر والمصريين التي استهدف شوقي أساسا ان يحيطها باطار من القداسة الوطنية . ان العقاد لا يلف ولا يدور في محاولته التدليل على ان وطنية شوقي ليست فوق الشبهات بكثير . وهو لا يحاول أن ينال من « علم » شوقي بقدر ما يحاول أن ينال من احساسه الوطني بمصر . ولقد اثر نقد العقاد العنيف لهذا الجانب في الاجيال التالية من مؤرخي الادب ، حتى أن احدهم يقول بالحرف في رسالة عنوانها « المسرحية في شعر شوقي » ما يلي : « اذا اضفنا الى هذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية من اتصال بحياة البلاط والملوك ومدحهم ردحا طويلا من الزمن والتغني بآثارهم ، ومن نزعة اسلامية عامة لا تشعر شعورا قويا بالوطنية المصرية ، وانما بنزعة

اسلامية قوامها القومية التركية على الاصح ، ومن نزعة غنائية اتصلت بحياة الشعراء في الادب العربي في تاريخه الطويل ، امكننا ان نتنبأ باتجاهات مسرح شوقي عامة » (ص ٣٨ ـ ملحق المقتطف ١٩٤٧ ـ محمود شوكت) .

وفي هذا التفسير الذي أملاه العقاد على اجيال عديدة ، يميل البعض الى اعتباره امتدادا للحساسية الطبقية عند العقاد ازاء شوقي . وبالرغم من ان هذا الاعتبار يعد احد عناصر التكوين الاجتماعي والفكري للعقاد ، الا انني لا استطيع ان اغفل عاملا آخر يمسك بعجلة القيادة المنهجية التي يسير العقاد بمقتضاها في هذه النقطة . تلك هي عدم تفرقته بين استخدام الاوروبيين للتاريخ كعنصر درامي وعنصر فكري معا ، يكونان « الرؤيا » الفنية عند الكاتب الاوروبي ابان عنصر النهضة، او العصر الرومانتيكي ، او العصر الحديث على السواء . كان «التاريخ» عند الفنان الكلاسيكي بأوروبا ، هو رؤية الحركة الدينامية التي يتطور بها المجتمع . وكانت هذه الرؤية عند الفنان الرومانتيكي « الحنين » الى الماضي ، والتحليق مع الاحلام . سوف نلاحظ بلا جدال اختلاف شكسبير عن كورني ، واختلاف كورني عن راسين .واختلاف راسين عن فولتير ، واختلاف هؤلاء جميعا عن شيلي وبيرون ، وهكذا . الا ان هذه الاختلافات الجزئية احيانا ، والشاملة احيانا اخرى ، لا تخرج عن هذا الاتفاق الجوهري حول ان التاريخ في العمل الفني « رؤيا » الى العالم . ولم يكن الامر هكذا مع الكلاسيكية المصرية على يد شوقي . لم يكن التاريخ سوى « مشجب » علق عليه ثيابه الفكرية والشعرية . هذه الثياب التي نتفق مع العقاد الى ابعد مدى في تشخيصها ووضعها بمكانها الصحيح ، ولكننا نختلف معه اختلافا عميقا في تعايلها وتحديد ابعادها . هذه الابعاد التي يمكن ايجازها في غياب « الرؤيا » الفنية عن مسرح شوقي الشعري بالرغم من ازدحامه بالتاريخ والشعر جميعا .

اي ان مسرحية قمبيز لا تسقط فنيا لكونها اهتزت عروضيا ولغويا ، وانما لان تناقضا جوهريا حدث بين أدوات شعرها الغنائي المتوارثة ، وبين القالب المسرحي الوافد من اوروبا . كما ان هذه المسرحية لم تسقط فكريا لكونها أخطأت «تواريخ» الاسماء والاحداث ، وانما لكونها خلت من الرؤية التاريخية . ومع هذا ، لم تسقط « قمبيز » الا في حدود هذين المعنيين اللذين يدللان ـ ايجابيا ـ على المحاولات المستميتة لعملاق الكلاسيكية الجديدة في شعرنا ، ان تتجاوز الكلاسيكية «عنق الزجاجة » الذي لم تستطع عبوره لاعتبارات حضارية أقوى منها بكثير . وفي معنى اخر لم تسقط ، وانما هي ارتادت حقلا بكرا يحتمل

النجاح والفشل في المدى القصير ، ولكنه حتى النجاح والاثمار والغنى على الطريق ، بل هي العلامة العظيمة في المدى البعيد . لذلك كانت السنوات الخمس الاخيرة في حياة شوقي هي أخصب فترات عمره فقد عاش خلالها بطولة التجاوز التاريخي لاعتبارات الوجود الذاتي للفرد . ولم تنجح المحاولة ، ولكنه ترك علامة التي تشير الى مأساة الفارس الاول.

هذه المأساة التي ضن منهج العقاد بالاحاطة بها ، احاطة موضوعية شاملة ، وان تلمس الكثير من جزئياتها الصحيحة ، ولكنها لا تؤدي بنا الى جوهر المأساة . الا ان العقاد ، سوف يظل ابدا ، ذلك الرائد الذي تمثل بوعي وعمق عظيمين ابعاد عصر النهضة الادبية الحديثة في مصر . ومن ثم كان الناقد « الحديث » الذي تصدى مقدمة الجبهة المناضلة في المعركة ضد الكلاسيكية .

الاتجاه العام والعمل الداخلي للاقتصاد في هنغاريا

بقلم : جوزيف بوجنار
ترجمة : غسان رسام

ان الاتجاه العام للاقتصاد (١) (وسندعوه منذ الآن بالاتجاه) يشمل اشكال النشاط الانساني المعقول التي تتم على مستوى قومي ، والتي تسمح بتسيير ونمو الاقتصاد في خط معين ، مع العلم ان الاتجاه لا يمكن ان يفصل عن التسيير الذي يترتب عنه . وهذه العلاقة المتشابكة بينهما تتضح في الامور التالية :

١ – الاتجاه يؤثر على عمليات الاقتصاد المخطط ، وعلى نموها واثرها في عمليات المستقبل ، وهذه بالتالي تعود فتؤثر على الاتجاه بتحديد الغايات الناتجة ، وتعيين اسس الاتجاه .

٢ – ان مدى تأثير نظام اتجاهي معين لا يمكن ان يثبت الا بدراسة التطور الواقعي للعمليات الاقتصادية . ومثلا لا يمكن ان نقول ان لنظام اتجاه ما تأثيرا اذا كان النمو الاقتصادي بطيئا نسبيا ، واذا كان التحرك الدائري للاقتصاد (الدائرة الاقتصادية) يظهر عجزا دائميا او شبه دائمي ، واذا كانت اهداف النمو الناتجة عن العمليات الاقتصادية قد انحرفت الى حد كبير من الغايات الاساسية التي وضعت في القرارات المركزية ، او الخطة .

٣ – النظم الحركي لاي اقتصاد مركزي التوجيه يبتعد في اغلب الاحوال عن النظم الاقتصادي التلقائي الذي يتعين بعوامل عديدة كأثر الظروف الجوية والطبيعية على الدائرة الاقتصادية ،والزمن المطلوب للعمليات الاقتصادية المنفردة . وسبب الابتعاد هو ان نظما ثالثا وهو الدورية اللامرتدة للقرارات المركزية يضاف للاولين فيبعدهما عن بعضهما . ويمكن تقليل اثر هذا العامل اذا روعيت القوانين الداخلية للعمليات الاقتصادية ولكن الاقتصاد

« Ovcrall Direetion aud operation of the cconomy » by Jozsef Bognat, The New Hunqarlan Quarterly vo 10 X 11 . No 21, Spr, ns 1966

ثورة مندور في نقدنا الحديث

× نشر ضمن كتاب « ثورة الفكر في أدبنا الحديث ».

بالرغم من ميراثنا الضخم فى الشعر والنقد العربى القديم ، فإننا لم نرث صياغة عامة شاملة لنظرية الأدب ، من حيث مذاهبه وفنونه ومؤثراته المتعددة ، وعلاقاته المتشابكة ببقية الفنون على وجه خاص ، وبالعلوم الإنسانية بشكل عام. وربما كان خلو تراثنا من « النظرية الأدبية » من الأسباب الرئيسية التى تتخلف بآدابنا الحديثة إلى حد كبير ، عن مواكبة ركب الحضارة الإنسانية فى ذروة تعبيرها عن روح العصر . فقد اكتفينا منذ العصور الأولى للأدب العربى ، بالتخصص فى تحليل جزئيات هذا الأدب إلى أبواب كبرى كاللفظ والمعنى ، أو إلى أقسام مفصلة كتعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى . يضاف إلى ذلك حصر الأدب فى الشعر المنظوم بأغراضه المختلفة ، والنثر الفنى كالخطب المسجوعة والمقامات . وكان من النتائج الأساسية لهذا التصور العربى القديم للأدب ، أن تحولت نصوصه إلى خامات صالحة لدراسة اللغة فى علومها المختلفة ، كما تحولت هذه النصوص إلى استشهادات لعلم الكلام بفروعه المتعددة . وهكذا حصلنا على ثروة لانجد لها نظيراً فى أى مكان آخر على ظهر هذا الكوكب ، من علوم النحو والصرف والبيان والبديع والجناس والطباق ، وغيرها من التفاصيل الدقيقة التى تكشف لنا بلا ريب عن أسرار اللغة العربية ، ولكنها لاتكشف لنا بأية حال عن الأصول العامة لنظرية الأدب . وقد كان لهذا النقص الخطير فى تراثنا الأدبى ، أثره الفعال فى مسار حياتنا الأدبية ، سواء فى عصور الانحطاط أو فى عصر النهضة الحديثة . ذلك أن تمثل نظرية ما فى الأدب من شأنه أن

يخفف من وطأة الانحطاط الحضارى لإحدى الأمم ، بما تحمله هذه النظرية من اتجاهات وتيارات جديرة بأن توقظ الحس الإنسانى العام ، على أوتار الحركة الوجدانية المرافقة لتلك الاتجاهات والمذاهب . أما فى عصور النهضة فإن رسوخ النظرية العامة فى الأدب من شأنه أن يوفر لقادة البعث والتجديد اضطرارهم إلى مناقشة الكثير من القضايا الثانوية كمشكلة التراث ، التى احتلت فى نهضتنا مكانا رئيسيا لخلو تاريخنا الأدبى من تصور شامل لنظرية الأدب . فهذا التصور كان جديراً بأن يمحو من صفحات تاريخنا النقدى والأدبى الحديث ، كافة مخلفات العقد ومركبات النقص إزاء تيارات الفكر الأدبى الوافدة علينا من الخارج . ذلك أن تأثرنا بتلك التيارات كان يرتقى إلى مستوى التفاعل المشترك دون التعريب والتمصير والإقتباس ، وما إلى ذلك من تسميات تفيد غلبة التيارات الأجنبية على تجاربنا المحلية الاصيلة . بل إن هذه التجارب — على ضوء نظرية أدبية موروثة — كانت تملك إمكانيات الإضافة إلى الآداب الأخرى .

غير أن ظروفاً عديدة أحاطت بتراثنا العربى القديم من ناحية ، وبتطورنا الحضارى العام من ناحية أخرى ، قد حالت بيننا وبين الفوز بمفهوم شامل للأدب ، يرتفع إلى مستوى النظرية العامة . على أن هذه الظروف مهما تعددت وتباينت ، فليس من بينها ما يقول به بعض العنصريين من المفكرين الأوربيين حين يعودون بهذه الظاهرة إلى ما دعوه بطبيعة العقلية العربية التى تفتقر إلى الخيال التركيبى ، وهو العنصر الخالق للأبنية الفكرية . ولعله نفس التعليل الذى يفسر به أولئك العنصريون أنفسهم ظاهرة أخرى فى التراث العربى ، هى خلوه من الفن الدرامى ، أو الشعر الدرامى على أقل تقدير .

وبالنسبة لنظرية الأدب أعتقد أن خلو تراثنا العربى منها يعود إلى جذر

ضخم هو خلو هذا التراث من أية فلسفات غير الفلسفة الإسلامية . وربما كان الغزالى هو العقلية الفلسفية الأولى فى التراث العربى من زاوية الأصالة . فنحن إذا استثنينا الجوهر الإسلامى لجهودات الفلاسفة العرب — سواء بالخلق والابتكار أو بالتعليقات الهامشية بالرفض والقبول — فإننا لن نجد سوى تأثرات سريعة بالفلسفة اليونانية حين ترجمت إلى العربية . وهى تأثرات كامنة فيما نقل عن منطق أرسطو وكتاب « الخطابة » .. وحتى هذه التأثرات ظلت فى دائرة ضيقة هى المحاجاة الفقهية بين علماء الإسلام . ولما كانت الفلسفة الإسلامية ، وما اتصل بها من مؤثرات يونانية ، تخلو تماماً من مناقشة الفن وفلسفته ، فإننا ندرك المبرر الحقيق لغياب نظرية الأدب من ميراثنا العربى ، وهو افتقاد فلسفة حاضنة للفن . ولا بد لنا عندئذ من أن نضيف أن نظرية الأدب كما عرفها اليونان عند أرسطو ، لم يلتفت إليها العرب إلتفاتهم إلى بقية نظرياته فى المنطق والخطابة حتى أن الكتاب الذى بلور هذه النظرية الأدبية وهو «فن الشعر» لم ينقل إلى العربية فى وقت مبكر ، وحين تمت ترجمته دلت على أن المترجمين أنفسهم لم يفهموا الكثير مما جاء فيه ، فترجموا التراجيديا بأنها فن الهجاء ، والكوميديا بأنها فن المديح ، وهكذا سيطرت على كتاب الشعر — الذى يصوغ أول نظرية أدبية فى تاريخ الإنسان — مفاهيم الأدب العربى البعيدة عن التصور الإغريقى الشامل للفن بما فيه المسرح الذى خلا منه التراث العربى خلواً تاماً . ومرة أخرى وقفت فلسفة الإسلام القائمة على التوحيد ضد العقلية اليونانية فى تصورها لوجود آلهة متعددة وأنصاف آلهة ، وهؤلاء وأولئك يشبهون البشر فى صراعهم وخطاياهم وهزائمهم وانتصاراتهم . مما جعل ميلاد الصورة الدرامية للفن أمراً ميسوراً .

إلا أننا بعد مضى حوالى أربعة قرون على ميلاد النهضة الأوربية التى ورثت نظرية الادب عن أرسطو ضمن ميراثها اليونانى الرومانى . . حاولنا

مع بداية القرن العشرين على أيدى رواد النهضة الأدبية الحديثة من أمثال طه حسين والعقاد وسلامه موسى وشكرى وهيكل والمازنى ، أن نستوعب القوانين الأساسية لنظرية الأدب . ولا ينبغى أن نغفل أن هذا الإستيعاب لم يكن نظرياً محضاً ، بل نرى الدكتور طه حسين يقوم بترجمة روائع التراجيديا اليونانية ، ويستعرض مذاهب النقد الفرنسى . ونرى العقاد والمازنى يشنان حملة بالغة الضراوة على المدرسة الكلاسيكية الممثلة آنذاك فى شعر أحمد شوقى . ويكتب الدكتور هيكل قصته الرومانسية الرائدة « زينب » . ويسهب عبد الرحمن شكرى فى عرض الاتجاهات الإنجليزية فى تقييم الشعر . وهكذا اشتعلت نيران ثورة غير مخططة ، ولكنها تستهدف اختزال القرون إلى سنوات . ولم تثمر هذه الثورة نظرية متكاملة فى الأدب ، ولكنها أثمرت بغير شك العناصر الأولية التى لا يتكون بدونها مفهوم فكرى شامل للأدب . وقد جاء افتتاح الجامعة المصرية عام ١٩٢٥ ميلاداً حقيقياً لبداية التفكير النظرى فى الأدب .
ولعل كتاب طه حسين « فى الشعر الجاهلى » — ١٩٢٦ — هو باكورة الإنتاج التطبيقى لهذا التفكير . غير أن الجيل التالى لجيل طه حسين كان بمثابة الركيزة الأولى والدعامة الأساسية لقيام « نظرية الأدب » فى اللغة العربية ، ليست نظرية عربية ، وليست نظرية مستوردة ، ولكنها شىء جديد تحمل عبء صياغته العلمية أبناء الجيل الجامعى الجديد ، وفى مقدمتهم الدكتور محمد مندور .

(١)

تتعدد صور « نظرية الأدب » فى التراث الغربى ، القديم والحديث . فقد صاغها أرسطو على نحو ما فى كتابه عن فن الشعر ، وفى الأدب الحديث نجد من يصوغها فى صورة تاريخية على نحو ما فعل رينيه ويلك فى موسوعته المعروفة بتاريخ النقد الحديث ، أو فى صورة قضايا فكرية محددة على نحو ما فعل أيضاً رينيه ويليك بالإشتراك مع أوستن وارين فى كتابهما « نظرية الأدب » ، أو كما نرى فى كتاب ريتشاردز عن أصول النقد الأدبى ، أو كتاب اكرومبى عن قواعد النقد الأدبى ، وهكذا . أى أنهم فى أوروبا ، إما أن يستخلصوا المبادىء العامة لنظرية الأدب باستقرائها الموضعى من تاريخ الأدب ، وإما أنهم يقومون بتصنيف هذه المبادىء فى إطار مجموعة من القضايا الفكرية التى تثيرها الأعمال الأدبية أو التيارات الأدبية .

ولم يكن الطريق ممهداً أمام الدكتور مندور حين اختار أن يستقرىء نظرية الأدب فى إطارين رئيسيين هما : فنون الأدب المختلفة ، ومذاهبه المتعددة. فقد ظلت مناقشة قضايا الفكر فى أدبنا الحديث أو القديم مجرد مناقشات جزئية لافتقاد القضية المطروحة للبحث إلى المعيار العلمى الدقيق للمناقشة . كما أن تاريخنا الأدبى المدون لم يرتفع إلى مستوى الوثائق الأمينة المدروسة بين المحاولات القديمة البدائية والمحاولات الأجنبية الحديثة على أيدى المستشرقين . لهذا كانت التراكمات الجزئية والتاريخ الممزق أمام مندور بمثابة الأسوار العالية التى يتعين عليه أن يجتازها قبل أن يصل إلى خطوط عريضة فى نظرية الأدب . وبينما اتجه أحد زملائه كالدكتور لويس عوض إلى استقصاء ملامح هذه النظرية على ضوء الفكرة الإشتراكية أساساً ، وعلى ضوء الآداب الإنجليزية من زاوية رئيسية ، نرى الدكتور مندور يتلمس بدايات الطريق الأكثر صعوبة . الطريق الذى يحاول — جاهداً — اكتشاف مسارنا الأدبى الخاص ، مستخلصاً

النظرية العامة فى الأدب من الملامح القومية لأدبنا وحضارتنا فى اتصالهما الوثيق بآداب العالم وحضارته. لهذا السبب يكتب مؤلفيه «الأدب ومذاهبه» ثم «الأدب وفنونه» تحت سيطرة هذا المركب من تصوره للمبادىء والقواعد والأصول التى استقرت فى تاريخ النقد العالمى بين أحضان فلسفة الفن أو علم الجمال الذى اقترن بمعظم الفلسفات الأوربية، وبين أحضان روائع الفن الشامخة عبر العصور. والعنصر الآخر هو تصوره التفصيلى لمراحل تطور الأدب العربى.

فقد لاحظ مندور فى كتابه «الأدب ومذاهبه» أن الشعر العربى، رغم طغيان التقليد عليه، قد تطور — على الأقل فى خصائص صياغته — تطوراً كبيراً «حتى انتهى إلى ذلك التصنع اللفظى الذى أحاله عبثاً مجرداً من كل قيمة إنسانية حقة» (ص ٣٣ من ط ٣). ولاحظ أيضاً أن التطورات التى طرأت على مجرى الشعر العربى لم تكوّن ما يمكن تسميته بالاتجاهات والمذاهب. فالغزل العذرى الذى انتشر فى الحجاز فى العصر الأموى لم يصل عندهم يوماً إلى حد المذهب القائم على وعى فلسفى أو نقدى. كما باءت محاولة أبى نواس فى الخروج على تقاليد القصيدة العربية بالفشل ولم تكوّن مذهباً، لأن أبا نواس نفسه اضطر إلى أن يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة فى المدائح كى ينال رضا ممدوحيه. وقد ظهر فى العصر العباسى مذهب أدبى له كافة الخصائص المذهبية إذ تناوله الأدباء والنقاد بالتحليل النظرى واقتتلوا فى الدفاع عنه أو مهاجمته والموازنة بينه وبين تقاليد الشعر المتوارثة التى دعوها حينذاك بعمود الشعر. وسمى ذلك المذهب بالبديع — أى الجديد — واعتبر أبو تمام رائداً له. ولكن هذا المذهب اليتيم مات فى المهد، إذ قُيض له من يقولبه فى أطر جامدة من المحسنات اللفظية التى قضت عليه (ص ٣٦) ويوافق الدكتور مندور على أن اللغة العربية لم تعرف المذاهب الأدبية، الحقة إلا مع ظروف الانبعاث الحديث، عن مدارس

لأدب الغربى فى مختلف عصوره . ويدرك مندور منذ البداية أن ثمة فروقا جوهرية بين تطورنا الأدبى والحضارى العام،وتطور الغرب فى أدبه وحضارته معاً . لهذا يتحدد موقفه الخاص من نظرية الأدب على ضوء هذه الفروق أولا ، ثم على ضوء الاستقراء الذاتى لمشكلات الأدب العامة فى كل زمان ومكان . وسوف نقتصر على تبين موقفه من الثلاثة مذاهب الكبرى فى تاريخ الأدب الغربى ، وهى الكلاسيكية والرومانسية والواقعية .

يرى مندور أن الكلاسيكية هى الحركة الفنية المرافقة لمرحلة النهضة الأوربية فى القرن الخامس عشر ، وهى الحركة التى بعثت تقاليد الأدب اليونانى الرومانى القديم بنشر الأصول المخطوطة ودراستها وترجمتها ثم أتموا صياغتها فى مبادىء نظرية على نحو ما فعل أرسطو عند الإغريق ، وهوراس عند الرومان ، فى كتاب كل منهما حول فن الشعر . ويحاول مندور أن يقيم الصلة بين الكلاسيكية وتخصص روادها فى الفن المسرحى ، بأن هذا الفن من الموضوعية بحيث يسمح للاتزان العقلى والاهتمام بالطبيعة الإنسانية فى ذاتها، أن يعبرا عن الروح الكلاسيكية أخلص تعبير . وبالرغم من أن أرسطو يعد المعلم الأول للأصول النظرية للكلاسيكية — إذ هو واضع إنجيلها فى كتاب الشعر — إلا أن هذا المذهب قد عثر مع النهضة الأوروبية على من يجمده فى قوالب حديدية ومبادىء صارمة كقانون الوحدات الثلاث ومبدأ فصل الأنواع ومبدأ المحاكاة . وما أن أقبل القرن الثامن عشر ، قرن الفلسفة والوعى الاجتماعى الذى مهد السبيل للثورة الفرنسية — يقول مندور ص ٤٩ — حتى رأينا الفكر الأدبى يتحول عن التقسيم الجامد للمسرحية إلى مأساة وملهاة ،لأن مفكرى ذلك العصر رأوا الحياة فى نسيجها العام ليست مأساة دامية ولا ملهاة صاخبة وإنما هى مزيج مركب من هذه وتلك . وإذا كان الأدب مرآة للحياة حقاً ، وجب أن ينقلها كما هى فلا يبكينا بعنف ولا يضحكنا بتشنج . وكذلك

ليس على الأدب أن يقتصر فى تحليل الطبيعة الإنسانية على عناصرها العامة المشتركة ، وإنما يجب أن يتجه إلى تصوير الإنسان من حيث هو كائن فردى له خصائصه المميزة كطبيب أو محام أو تاجر أو فلاح . وقد أثمرت هذه الثورة الأولى على الكلاسيكية ما يدعى بالكوميديا الدامعة أو الدراما البرجوازية . وقد وضع ديدرو — أحد كبار مفكرى الثورة — دراما برجوازية على هذا الأساس سماها « الإبن الطبيعى » أى الابن غير الشرعى وصور فيها مأساته . ومنذ ذلك الحين وضعت البذرة الاجتماعية فى الأدب كله . إلا أن الثورة الجذرية العاصفة قد أطاحت بقلاع الكلاسيكية بميلاد الرومانسية . ولايميل مندور إلى اعتبار الرومانسية مذهباً أدبيا له أصوله الجمالية وسماته الإنسانية على السواء وإنما يتصورها « حالة نفسية » خلقت الإنسان الرومانسى قبل أن تلد الفنان الرومانسى. لذلك كانت ثورة على مختلف القيود ، لاعلى الكلاسيكية وحدها . وتعليل ذلك هو ما أحاط بالثورة الفرنسية الكبرى من أزمات تجسدت ذروتها فى المصير التعس الذى انتهى إليه نابليون بونابرت . ومن ثم اتسعت الهوة بين الواقع والخيال فارتمى البعض بين ذراعى الماضى يجتر الأحلام وارتمى البعض الآخر بين ذراعى الطبيعة فى براءتها الأولى وعذريتها بعيداً عن ضجيج الآلة وأنفاس البخار . وهكذا تميزت الرومانسية الأولى بأربعة صفات رئيسية هى « مرض العصر » و « اللون المحلى » و « الخلق الشعرى » و « النغمة الخطابية » . أما مرض العصر فهو الأوصاب النفسية الممزقة نتيجة الانشطار الحاد بين أحلام الإنسان الرومانسى وواقعه . وأما اللون المحلى فقد حارب به الرومانسيون الاتجاه الانسانى العام عند الكلاسيكيين ، وبدلا من أن يكون الملوك والأبطال والنبلاء هم التجسيدات الدرامية الوحيدة للفطرة الانسانية وطبيعتها ، أقبل أبناء الطبقة الوسطى لينال كل منهم على انفراد حظه من التعريف الفنى الخاص بحرفته وعلاقاته وآماله . ويميل الدكتور مندور إلى أن الرومانسية أقوى فنون الذات الإنسانية ، لهذا فقد فشلت فى تبنى الفنون

للموضوعية ، وكان الشعر الغنائى هو فنها الأول . وفى هـــذه النقطة تهاجم الرومانسية فكرة المحاكاة الأرسطية — بالرغم من أن أرسطو فى كتاب الشعر لم يناقش سوى الشعر الدرامى والشعر الملحمى — وقال الرومانسيون بأن الأدب عامة والشعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقاً . وأداة الخلق ليستِ العقل ولا الملاحظة المباشرة ، بل الخيال المبتكر أو المؤلف بين العناصر المشتتة فى الواقع الراهن أو فى ذكريات الماضى ، بل وفى إرهاصات المستقبل وآماله . وأما النغمة الخطابية فإنها فى الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية وإنما انفرد بها بعض شعرائها ، وإن تكن تلك النغمة هى التى سادت على المذهب بعد استقراره « عندما أصبح اصطناعا لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية ، بل طرطشة عاطفية وتهافتاً مائعاً وأنينا كاذباً » (ص ٦٣) ويعتقد مندور أن شكسبير وإن لم يكن رومانسيا إلا أنه كان الركيزة الواقعية التى اتكأ عليها الرومانسيون فى تعقيد حجج الكلاسيكية سواء فى انهيار قانون الوحدات الثلاث ، أو مبدأ فصل الأنواع ، أو الاحتكام إلى برود العقل وحده فى رؤية الوجود الإنسانى ، أو الاقتصار على تحليل النفس البشرية أو الطبيعة الإنسانية فى ذاتها . إلا أن الرومانسية قد تحولت مع الأيام عن رسالتها الثورية الأولى ، وأمست — على حد تعبير مندور — هـذيانا (ص ٨٠) وتعلقاً برجوازياً بالأبراج العاجية . لهذا كانت الواقعية النقدية والطبيعية والواقعية الإشتراكية من ناحية ومذاهب الفن للفن وما فوق الواقع وما تحت الواقع كالبرناسية والدادية والرمزية والسريالية ، مجموعة من ردود الأفعال المتباينة لما وصلت إليه الرومانسية من تبذل عاطفى وانحصار فردى ضيق وتحلل من القيم الجمالية .

والاتجاه الواقعى فى الأدب قد نشأ فى رأى الدكتور مندور فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حين امتد التعارض التقليدى فى الفلسفة بين المادية والمثالية إلى مجال الفنون . ولعل الواقعية هى أكثر الاتجاهات الأدبية ترحيباً بالأشكال الموضوعية فى الفن كالقصة والمسرحية . وهى إذا كانت تؤمن مع

أرسطو بمبدأ المحاكاة ، فإنها تختلف من صورتها التقليدية التى تؤمن بمحاكاة الشر الكامن فى نفس الإنسان ، إلى صورتها الاشتراكية التى تؤمن بمحاكاة الخير الكامن فى نفس الإنسان . ولكنها فى كلا الصورتين تفرض على الفنان التزاماً بالوجدان الاجتماعى للبشر .

* * *

ويبدو لنا أن الدكتور مندور قد صاغ هذا التصور التاريخى لنظرية الأدب فى وقت متأخر نسبياً ، يكاد يتحدد فى تلك المرحلة التى هجر فيها المنهج الذوقى التأثرى فى النقد و الأدب ، و تلمسه لمعالم الطريف إلى ما دعاه بالنقد الأيديولوجى . فهو لا يفترض ميلاد الفكرة الأدبية فى الفراغ الميتافيزيقى الذى كانت تزعمه الفلسفات المثالية عن الوحى والإلهام . وإنما هو يحدد البيئة الحضارية التى أنبتت التيار الأدبى تحديداً مادياً صارماً، ثم نشاهد معه عملية الخلق الفنى للمذهب أو الاتجاه كميلاد طبيعى لأحد عناصر الحياة . فالتيار الأرسطى هو صياغة عقلية للمجتمع اليونانى القديم . والتيار الكلاسيكى هو ثمرة النهضة الأوربية فى محاكاتها للتراث الإغريقى والرومانى . والتيار الرومانسى هو وليد بدايات القرن التاسع عشر ، وهكذا . ويقوم منطق مندور فى رصد الحركة المتبادلة التأثير والتأثر بين الأدب والحياة على ضوء الطبيعة الحية لكل منهما . فما يكاد أحدهما يستقر ويتجمد حتى يثور الآخر كرد فعل مضاد . وليست الكلاسيكية والرومانسية والواقعية فى هذا المنطق ، أشكالاً لمضامين يمكن تناولها فى أى زمان أومكان. بل هناك تفاعل مطرد بين الشكل والمضمون يصوغ بينهما وحدة داخلية عميقة الأثر فى تشكيل المضمون ، وتضمين الشكل، بحيث يصبح كل اتجاه فنى هو مجموعة من القيم الفكرية والأصول الجمالية فى وقت واحد . أكثر من ذلك أن هذه الوحدة الداخلية تبلغ درجة عالية من التحدد والصرامة عند مندور ، بحيث أن كل اتجاه أو مذهب يكاد يختص بأحد الفنون دون غيره. وذلك لطواعية قيود المذهب الفكرية فى معانقة أصوله الجمالية بغير تعسف أو افتعال .

وبالرغم من أن مندور قد اجتاز عديداً من التطورات فى حياته النقدية ، وانتهى به المطاف إلى مادعاه بالنقد الأيديولوجى ، إلاّ أنه فى جميع هـــذه التطورات كان ناقداً أرسطيا بالمعنى العلمى الدقيق لهذه الـكلمة . فقد كان يفعل كما يفعل بعض كبار نقاد الغرب ممن سيطرت عليهم العقلية الأرسطية سيطرة تـكاد تـكون تامة . إذ تراهم يحاولون إخضاع مختلف الظواهر الجديدة فى الأدب لمعايير المـــيزان الأرسطى قائلين أنه ميزان فوق المذاهب والعصور . يساعدهم فى ذلك أن أرسطو حين يعرض لفـكرة المحاكاة فى عملية الخلق الفنى لا يفيض فى شرحها، مما أعطى المفسرين الآتين من بعده فرصة واسعة للشرح والتأويل ، كل حسب الاتجاه الذى ينتمى إليه . فالمحاكاة عند مندور لا تحتمل وضعاً واحداً من أوضاع الواقع ، فهى قد تـكون تصوير الواقع الراهن ، أو الواقع الممكن أو الواقع الواجب أن يـكون . ولا شك أن هذه الأوجه الثلاثة تمنح معظم المذاهب والتيارات إمكانية التحدث باسم أرسطو . وعندما اختار مندور أن يكون ناقداً واقعياً إشتراكيا ، فانه لم يرفض فـكرة المحاكاة الأرسطية على أنها محاكاة للواقع المثال . ولا تنبع أرسطية مندور من موافقته على مجموعة القواعد التى قررها المعلم الأول فى قديم الازمان ، فلا شك أن التطور الحضارى للانسانية قد أتى بكل جديد وجديد فى مجال الادب ممـا يجعل مبادىء أرسطو مجرد صوت للتاريخ . وإنما تنبع أرسطية مندور من روح ذلك المعلم العظيم حيث يقيم فروضه النظرية للفن الأدبى بين أحضان فلسفة شاملة للوجود من ناحيه ، وحيث أنه يستخلص هذه الفروض من الأعمال الأدبية ذاتها . وهذا هو المنهج الذى عرفته فرنسا باسم تفسير النصوص ، وقد كان طه حسين رسوله الأول فى مصر ، بينما كان مندور هو صائغه الأول فى اللغة العربية فى صورة نظرية متكاملة . وإذا كان الناقد الأرسطى فى أوربا الحديثة أو الـكلاسيكية يعرف بأنه الناقد المتزمت الذى يتردد مراراً أمام رياح التجديد القادمة غداً ، فإن محمد

مندور قد ضرب المثل على إمكانية ظهور الناقد الأرسطى الأصيل والمجدد الذى لا يخشى قدوم هذه الرياح فى نفس الوقت. ولعل مرد ذلك هو الفرق مرة أخرى بين مسارنا الأدبى الخاص، والمسار الأوروبى. فنحن لم نعرف النهضة إلاّ منذ أواخر القرن الماضى، وبالتالى فإن مناخنا الفكرى والأدبى فى ظل التخلف الحضارى الذى كنا نعانيه، هو الذى دفعنا إلى كافة النوافذ، نفتحها بوعى تارة وبغير وعى تارة أخرى. وحينذاك كنا نستنشق كل مرة هواء جديداً حرص مندور فيما أقدم عليه بشخصه ألا يقتلعنا من أرضنا.

وقد كان كتاب « الأدب ومذاهبه » بمثـابة الصورة التاريخية لنظرية الادب كما تبناها مندور بعد طول كفاح ومعاناة وتجارب منذ كتب « فى الميزان الجديد » و « النقد المنهجى عند العرب » و « نماذج بشرية » إلى أن أدار منهجه التطبيقى على مسرحيات شوقى وعزيز أباظه والشعر المصرى بعد شوقى وغيرها من أعماله التى توالت منـذ جاء من باريس ليخوض معاركه الشهيرة على صفحات الرسالة والثقافة مـع أقطاب الأدب فى مصر. والصورة التاريخية لنظرية الادب التى صاغها فى « الادب ومذاهبه » هى الصورة المكتملة الوحيدة فى نقدنا الحديث إلى الآن. وبالرغم من أنها تعتمد أساساً على الخط الطولى الذى من شأنه أن يرصد « تطور» الاتجاهات الأدبية، إلاّ أنها كانت العون الأكبر لأدبائنا فى تصور حركة التاريخ الأدبى فى خطها التقدمى. بالإضافة إلى أن هذا الخط الطولى يُعد العمود الفقرى الذى تتفرع عنه كافة التفاصيل العرضية فى دقائقها الصغيرة. أى أنها بمثابة الهيكل العظمى الذى لا يغنى عنه اللحم والدم.

(٢)

وقد جاء كتاب مندور « الأدب وفنونه » تكملة موضوعية للكتاب السابق . فهو ينطلق من الباب الكبير الذى فتحه على مصراعيه المدعوين بالشعر والنثر ، إلى مناقشة الجزئيات الصغيرة المترامية على جانبى التطور العام للآداب والفنون . ويمهد لخطوط العرض الجديدة فى نظرية الأدب ، بمناقشة مسألة الأسبقية التاريخية للشعر والنثر من جهة ، ولفنون الشعر المختلفة من جهة أخرى . ويعتمد مندور كأى أكاديمى دقيق على ما حفظته لنا الإنسانية من تراث مدون ، فيلاحظ أن الشعر أسبق من النثر فى الظهور . (والمقصود بالنثر هو النثر الأدبى لا الكلام العادى بطبيعة الحال) . ولكنه سرعان ما يهجر الأكاديمية جانباً حين يناقش أسبقية فن الملاحم على الشعر الغنائى كما تؤكد الوثائق التاريخية لكلا الفنين . يهجر الأكاديميه ليقدم فرضاً نظرياً هو أن الإنسان بلا جدال قد تغنى بهمومه الذاتية الفردية قبل أن ينشغل بهموم مجتمعه . وأداة التعبير عن همومه الأولى هى القصيدة الغنائية ، وأداة التعبير عن الهموم المستجدة مع الوجدان الإجتماعى هى الملحمة .وبالرغم من أن مراوحة مندور بين الأكاديمية والبحث الحر تعنى أن لديه قدراً من المرونة العلمية ، إلا أن الفرض النظرى الذى برر به أسبقية الشعر الغنائى تاريخيا لاتعتمد إلا على إحدى المقولات الرومانسية التى ترى فى الشعر والشعر الغنائى بالذات الفن الأول العريق منذ القدم . والحق أننا إذا استغنينا عن منهج الوثائق التاريخية التى تقول بأسبقية الملحمة ، علينا أن نخرج من مجال البحث الأدبى إلى مجال البحث الاجتماعى . وحينئذ لن نجد « الفرد » عماداً للمجتمع البدائى القديم ، وإنما سنلاحظ أن العمل الجماعى والروح الجماعية هما أقدم ما وصلنا من إشارات على « نوع » الحياة الاجتماعية الموغلة فى القدم . وعندئذ نستطيع أن نتصور إمكانية سبق الملحمة الشعرية كتعبير فنى إجتماعى ، على الشعر الغنائى كتعبير عن الوعى الذاتى للفرد

الذى لم يتوفر للانسان إلا فى مرحلة متأخرة. وقد توقفت عند تخوم هـذه التفصيلة الصغيرة طويلا، لأنها تـكشف لنا مقدمات أو معالم الطريق إلى رؤية مندور لنظرية الأدب فى مرحلتها الثانية، المرحلة التركيبية. وتشير هذه المقدمات إلى أن مندور ليس ناقداً موضعياً فى أغلب الأحيان كما يتراءى لنا لأول وهلة، وإنمـا تستهويه الإفتراضات المسبقة التى يحاول جاهداً أن يستعين بمختلف الاستشهادات التاريخية وغير التاريخية للتدليل على مدى صحتها. وكثيرا ما تتناقض عنده النظرية مع التطبيق إلى درجة الإنفصال الحاد بينهما، وحينئذ يضطر إلى الإلتصاق الحميم بالواقع وهجران التعلق بالمثال البعيد المنال.

وهكذا نحن نلتقى بهذا الناقد الأرسطى النزعة يختلف مع القاعدة الأرسطية القائلة بأن المضمون الشعرى هو أساس التفرقة الوحيد بين الشعر والنثر. فنراه يلتزم بما قال به اللاحقون لأرسطو من أن الموسيقى تعد من العناصر الأساسية فى نسيج الشعر وصياغته. ويضيف إلى الموسيقى والمضمون الشعريين ما دعاه بأسلوب التعبير اللغوى (ص ٣١ من ط ١). ويعترف بأن موسيقى الشعر تختلف من لغة إلى أخرى، وأن شعرنا العربى قد وصل إلى أحدث منجزات تكنيكه الموسيقى باعتماد التفعيلة وحدة موسيقية. وذلك بعد أن تطورت حضارتنا من صورتها الصحراوية الرتيبة المملة إلى صورتها الصناعية المتقدمة. وبعد أن تطور الشعر بإزاء ذلك من أساليب الخطابة والإنشاد إلى الهمس والقراءة الصامتة. ويعود مندور مرة أخرى ناقداً أرسطياً فى جوهره، أيديولوجيا كما شاء أن يدعو نفسه منذ كتب «فى الأدب والنقد» — ١٩٤٩ — إلى أن كتب «النقد والنقاد المعاصرون» عام ١٩٦٣. فالنقد الأيديولوجى يقصد به الاهتمام بالمضمون أولاً، وإن لم يغفل الشكل من حسابه الفنى الدقيق. ولـكن موسيقى الشعر قد تبدلت فى أحدث مراحلها وأضحت شيئاً قريباً من التجاوب النفسى الحار، ولم تعد رنيناً خاصاً بالأذن وحدها. وحينئذ ينهار مفهوم النظم

التقليدى من أساسه ، لانه لم يعد الشكل الملائم للموسيقى الداخلية الجديدة . وأما المضمون الشعرى والملكات النفسية الخالقة ، فهى — عند مندور — القدرة على مخاطبة الوجدان البشرى عن طريق الصور العاطفية التى تلائم هذا الوجدان من حيث طبيعته الإنسانية الخاصة . أى أن المضمون الشعرى لا يمكن أن يكون تقريراً لحقائق فكرية مجردة كالأرقام والمعادلات الرياضية والنظريات الفلسفية ، ولكنه يستطيع أن يحيط بقشرة الكون وجوهره عن طريق البناء التركيبى للصور المستوحاة من حركة الوجود . والأسلوب الشعرى هو القادر على نقل هذا الإيحاء إلى كيان المتلقى ووعيه . وينتهى مندور إلى أن موسيقى الشعر ، والمضمون الشعرى والملكات النفسية الخالقة ، والأسلوب التعبيرى هى مثلث متساوى الأضلاع نفرق بواسطته بين الشعر والنثر . وقد كانت النشأة الثقافية والتكوين الروحى للدكتور مندور بمثابة العامل الاول فى توسيعه لدائرة النثر لتشمل إلى جانب القصة والشعر والمسرح مختلف جوانب البيان التصويرى التى تشتمل عليها بعض كتب التاريخ والفلسفة .

وإذا كان قد تمرد على أرسطو فى اعتبار المضمون الشعرى هو الأساس النظرى الوحيد لعملية الخلق الشعرى ، فإنه قد عاد إلى معلمه الأول لاهثاً مع تقسيماته العديدة للشعر . حينئذ يستخلص مندور بصورة قاطعة الفكرة القائلة بأن الملحمة كانت تجسيداً لإحدى المراحل الباكرة فى تاريخ الإنسان الأدبى والاجتماعى . وأن كافة المحاولات التالية للالياذة والأدويسة والإنيادة فى الغرب ، والمهباراتا والرامايانا والشاهنامه فى الشرق ، مجرد محاولات يائسة . لأن المجتمع البدائى القديم ببطولاته وخوارقه وأساطيره قد انتهى إلى غير رجعة ، وبالتالى فلا سبيل إلى إنكار أن الملحمة قد انتهت إلى غير رجعة . وبالرغم من أن هذه الفكرة تصدق على الآداب الأوربية ، فإنها لا تكاد تصدق على مجتمعات أخرى كالمجتمع العربى والكثير من المجتمعات الإفريقية والآسيوية . ذلك أن

هذه المجتمعات قد تخلفت عن ركب التطور الإنسانى العام فى الغرب تخلفاً مريراً دفعها فى كثير من الأحيان أن تتخذ من آداب الغرب نموذجاً يحتذى، ولا شك أن آداب الغرب قد تفاعلت مع آداب الأمم المتخلفة بدرجات متفاوته. على أن هذا التفاعل لم يصل بنا إلى أن نبدأ فى مجال العلوم الإنسانية من حيث انتهى الغرب، بل كنا نتخير العديد من تياراته الغالبة على عصوره السابقة. وثمة نقطة أخرى لا علاقة لها بالمجال الأدبى البحت، وإنما هى وثيقة الصلة بتطورنا الحضارى العام. فما تزال بين ظهرانينا مجتمعات بدوية ورعوية وقبلية، وما تزال أراضينا مشبعة بالدماء التى نزفناها فى معارك بطولية رائعة ضد الاستعمار. ولهذا يمكن القول بأن البيئة التى أثمرت الملحمة اليونانية والرومانية فيما مضى، قد تكررت على نحو آخر فى تلك الرقعة الممتدة من آسيا إلى إفريقيا. وبالتالى يمكن أن تشهد هذه المنطقة الواسعه صوراً جديدة للملحمة الشعرية قد تتوافر لها الخصائص الأرسطية كالقصة الشعرية البطولية القومية القائمة على خوارق الامور، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير وتتغلغل العقائد الدينية والروحية فى حناياها (ص ٤٤) وقد ترفض بعض هذه الخصائص أو تضيف إليها بما شاءت لها ظروفها التاريخية الخاصة أن تضيف.

وعلى هذا النحو يمضى مندور من الشعر الملحمى إلى الشعر الغنائى إلى الشعر التعليمى إلى الشعر الدرامى، حاضنا أرسطو بكلتا ذراعيه، ولكنه كثيراً ما يتمرد عليه تمرداً أصيلاً فى أغلب الأحيان عندما يجعل مرحلتنا الحضارية الراهنة بجذورها هى المعول الأساسى لوضع مفهوم شامل لنظرية الأدب. وقليلا ما كان يعتمد على النظريات الأوربية التالية لأرسطو بحكم تكوينه الثقافى على ضوء المنهج الفرنسى. إلا أننا فى النهاية نستخلص من كتابات مندور النظرية مجموعة من الفروض العامة فى الأدب، تصلح لأن تكون خامة رئيسية لابتكار نظرية جديدة فى الأدب العربى.

« ياويل الأدب إذا حده شيء غير الحياة» .. تلك هي صيحة مندور ، وهو يطل على أرض مصر مع بوادر الحرب العالمية الثانية ، بعد غيبة تسع سنوات بين أحضان الحضارة الأوروبية . وهي صيحة تكاد تكون شعاراً لازمه طيلة حياته النقدية ، بالرغم من كل مافي هذه الحياه من تطورات تأرجحت به في كثير من الاحيان من التقيض إلى النقيض .

وإذا أردنا أن نرافق مندور ناقداً ، فلا بد لنا من الوقوف على أولى ارتباطاته الأدبية بنظرية النقد ، حتى نضع أيدينا على ملامح خطواته إلى جانب هذه النظرية التي عاش لها حتى أصبح واحداً من أهم المعالم الاساسية البارزة في تاريخنا النقدي الحديث . فقبيل حصوله على درجة الليسانس من كلية الآداب أجرى قسم اللغة العربية عام ١٩٢٨ مسابقة عن الموازنة بين جرير والفرزدق وذي الرمة والأخطل . وقد فاز مندور حينذاك بالجائزة الاولى عن بحثه الذي تبلور في الدفاع عن ذي الرمة . وربما كان الدكتور طه حسين هو أول من صاغ التحول الحقيقي في نظرة مندور إلى الأدب والنقد عندما لفته إلى أهمية المناهج الغربية في دراسة الأدب وتذوقه ، وبخاصة المنهج الفرنسي القائم على النقد الموضعي . ولعله قد سمع عن سانت بيف وتين وبرونتيير ، لأول مرة ، من محاضرات طه حسين . ولكنه سمع أيضاً في ذلك الوقت ، وخارج جدران الجامعة ، عن لسنج وكتابه الشهير « لا وكون » في كتاب المازني « حصاد الهشيم » حيث أراد أن يطبق منهج لسنج على ابن الرومي . وقد أفاد من أحمد أمين

آنذاك ما أسماه بدقة القاضى وعدله حيث يلتزم الناقد بايراد الحيثيات المفصلة قبل صدور الأحكام الحاسمة [1] . غير أن الفترة التى قضاها فى الجامعة بين ١٩٢٥ و ١٩٢٩ (الأداب) و ١٩٣٠ (الحقوق) كانت بمثابة المقدمة التمهيدية التى تعرف خلالها على الأساتذة الأجانب من أمثال الإيطالى نللينو الذى درس على يديه تاريخ اليمن وما قبل التاريخ، والإيطالى الآخر جويترى الصغير الذى درس عليه فقة اللغه وعلم الإنسان ، وليتمان الالمانى الذى درس بواسطته تاريخ الشرق الأوسط والقديم .

تلك كانت المقدمة الثقافية الأولى فى حياة مندور ، أما مرحلة التكوين الحقيقية فهى تلك التى قضاها فى ربوع أوروبا مابين ١٩٣٠ و ١٩٣٩ حيث التحق بجامعة السوربون فى فرنسا ، فتعلم تاريخ الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر على دانيال مورنو الذى لم يرفض المنهج التأثرى تحت رقابة العقل والثقافة العامة . كما تعلم على استروسكى تاريخ الأدب الفرنسى فى القرن الماضى على أساس أن التذوق هو الزاوية الرئيسية فى التقييم النقدى . وتعلم من سيشان الرقص عند اليونان ومقارنته بالرقص الحديث .

وإذا كان التفات مندور إلى الدراسات اليونانية أو اليونانيات بشكل عام قد بدأ على يدى طه حسين فى الجامعة المصرية ، فإن السوربون أصقلت لديه هذا الاتجاه . بالإضافة إلى ماعمقته فى واعيته عن الأصول العقلية للثورة الفرنسية والبحث عن هذه الاصول فى التاريخ الواقعى للشعب لا من كتب المفكرين والأدباء . وبعد مضى تسع سنوات قضاها مندور بين أسوار الجامعة ومتاحف باريس ومسارحها وأنقاض اليونان الأقدمين فى بلاد الأوليمب ، عاد إلى مصر لتكون أولى كلماته أن الأدب أدق وأرهف وأعمق وأغنى من أن تخطط له طرقه « الادب شىء غير دقيق بطبيعته ، ومحاولة أخذه بالمعادلات جناية عليه .

الأدب مفارقات ، ونقد الأدب وضع مستمر للمشاكل الجزئية ، فقد يكون جماله في تنكير إسم أو نظم جملة أو كبت إحساس أو خلق صورة أو التأليف بين العناصر الموسيقية في اللغة . ولقد يخلو من كثير من العناصر التي نعددها كالخيال والعاطفة وما إليها ، ومع ذلك يروقنا لصياغته أو سذاجته » كما جاء في الميزان الجديد (الطبعة الثالثة ص ١٧٧) . وقد خاض مندور منذ عودته إلى مصر العديد من المعارك حول مفاهيم الادب والنقد ، بدأها عام ١٩٤٠ في مجلتي الرسالة والثقافة ، حيث ناقش في الأولى كلاً من العقاد وسيد قطب والكرملي حول الشعر المهجري والشعر المهموس لغير المهجرين وشعر أبي العلاء . كما ناقش في الثقافة محمد خلف الله أحمد حول النقد الأدبي من وجهة النظر النفسية . وكان كتابه « في الميزان الجديد » هو الحصاد الأول لتلك المعارك الباكرة . وقبل أن نحاول استشراف معالم الفكرة الأدبية عند محمد مندور في تطوراتها المختلفة إزاء نظرية النقد ، علينا أن نستخلص إحدى « المصادرات » إن جاز التعبير الفلسفي عن نقطة إنطلاق مندور ناقداً . هذه النقطة التي أحدد بدايتها بما أملاه الدكتور طه حسين على طلبته في الثلاثينات من هذا القرن ، وهو يبلور لهم أصول المنهج الفرنسي في النقد الأدبي . ذلك المنهج الذي قاد مندور الى باريس وأثينا مادياً ومعنوياً .

(١)

يقدم مندور لكتابه الأول أنه راح يفكر منذ عودته من أوروبا فى الطريقة التى يمكن بواسطتها أن يندرج الأدب العربى فى تيار الأدب الإنسانى العام . وسوف نصادف هذه الفكرة مرارا فى مختلف مراحل تطوره الأدبى بما يجعلنى أميل إلى القول بأنه قد أحس فى لقائه مع الأدب الأوروبى بهوّة عميقة تفصل بين الآفاق الرحيبة التى يتطلع إليها ذلك الأدب عن الآفاق الضيقة التى انحصرت آدابنا بين جدرانها أمداً طويلا حتى بداية عصر النهضة الحديثة . على أن إحساس مندور بالهوة العميقة بيننا وبين الغرب ، لم يولد فى نفسه ما ندعوه بمركب النقص أو « عقدة الخواجة » كما يقولون . ولم يحاول أن يتعسف مع آدابنا فينقل إليها حرفياً مقاييس الأدب الغربى ، وإنما نراه حريصاً منذ البداية على أن دراسة الأدب العربى يجب أن يصاحبها وعى نافذ بطبيعة المعايير الأوربية فى النقد التى صيغت لآداب غير آدابنا ، ووعى نافذ بطبيعة تراثنا العربى الذى ينبغى أن يفتح نوافذه من كافة الجهات على منجزات الحضارة فى كل مكان . لهذا نحن نكتشف فى مختلف مراحل تطور مندور أن تأثره بهذا أو ذاك من إتجاهات الأدب الأوربى الحديث أو تيارات النقد العربى القديم كان تأثرا ممزوجاً بعناصر المرحلة الحضارية التى كنا نجتازها فى بدايات هذا القرن. أى أنه حين يتتبع خطى طه حسين فى منهجه النقدى القائل بتفسير النصوص ، يبادر إلى ينابيع هذا المنهج الفرنسى ، ثم يمزج بينها وبين حصيلته من الأدب العربى القديم . ويخرج بتلك النتيجة التى تباعد بينه وبين النقد النظرى مؤثراً الجانب التطبيقى الذى يتخلله عرض النظريات العامة حتى يوازن بينها وبين الطبيعة الخاصة لمسارنا الأدبى. ويؤدى ذلك إلى نتيجة أخرى هى تجنب الإطلاق والتعميم ، مع الإهتمام الكامل بالتفصيل والتخصيص وكافة سمات النقد الموضعى. ولا سبيل إلى إنكار الركيزة الاساسية لهذا المنهج ، وهى التذوق الجمالى الذى

يعتمد أولا على الانطباعه الذاتية والتأثر الشخصى . إلا أن مندور لا يسرف فى اعتماده على هذا المنهج التأثرى كما أسرف من قبل أستاذه استروسكى . وإنما هو مقتنع فى ذلك الحين بأن الذوق الشخصى لا بد أن يستند على أساس متين من المعرفة العقلية . فهو الذوق المدرب على قراءة عيون الفن الخالدة ، بل هو خلاصة الرواسب المتبقية من هذه الدربة وما يصاحبها من معاناة ترتفع إلى مستوى عملية الخلق والإبداع . وذلك لأنه « إذا كانت دراسة الأدب فى نهاية الأمر هى تذوق النصوص فإنه لا غنى لمن يريد ذلك التذوق من أن يتأكد أولا من صحة النص الذى أمامه ، ومن استقامة وزنه وكيفية تلك الاستقامة إن كان شعراً » كما جاء فى الميزان الجديد (ص ٦) . وقد كان مندور حريصاً على تصور هذا المنهج الجمالى فى ضوء بعيد عن الاستعانة بالدراسات النفسية أو الاجتماعية أو التاريخية ، بالرغم من اعترافه لها بأنها من أدوات التثقيف العام للناقد وغير الناقد إلا أنها بالقطع ليست من أدوات النقد الأدبى .

ولربما يبدو لنا الآن كيف أن هذه الخطوط العامة فى خريطة مندور النقدية تبدو كما لو كانت على نصيب من السلبية . ولكن هـذه النظرة السريعة لا تستوعب ما كان عليه نقدنا الحديث فى ذلك الوقت . ذلك أن الثورات المتوالية التى أحدثها جيل الرواد من أمثال طه حسين والعقاد وسلامه موسى كانت قد تراخت آثارها عن تجديد ثوريتها بدماء جديدة . فاستكان النقد إلى روح المجاملات الشخصية والمديح غير المبرر فنيا ، أو إلى الروح العدوانية والهجوم الشخصى غير المبرر كذلك . فكانت صيحة مندور بمثابة الإمتداد الأكثر تطوراً وازدهاراً لصيحة طه حسين فى أوائل العشرينات . إذ أن الانحصار بين تخوم العمل الأدبى لن يتيح للناقد أن يجتر أهواءه . ولقد أشار مندور إلى المناخ الأدبى حينذاك ، فقال أنه لم يعد أمامنا وقت للتراخى فى تقييم الماضى القريب من تراثنا . وهو قول قريب مما قال به العقاد إبان ثورته

على شوقى فى « الديوان » قبل ذلك التاريخ بعشرين عاماً . فهو إذن شعار الثوار من النقاد كلما آذنت مرحلة الإستقرار بالجمود ، وتوقدت فى نفس الوقت قلوب جيل جديد من الشباب . من هنا بدأ مندور تحديده لذلك الماضى بأنه من أحد جوانبه قد أحرز النجاح ، إذ استطاع أن ينتقل بالنثر العربى الحديث — بل وبالشعر — فى السنوات العشر الأخير : « من اللفظ العقيم إلى التعبير المباشر ومن الصنعة إلى الحياة » (نفس المصدر ص ٩) ومن جانب آخر ، وصلنا إلى درجة عالية من التزمت . لهذا تبلورت الرؤية النقدية عند محمد مندور كرد فعل لما آلت إليه سوق الأدب والنقد فى مصر من جفاف . وتبلورت لديه مجموعة من القيم الأدبية ، أولها أن الناقد الأصيل من حقه أن يضيف إلى العمل المنقود أبعاداً جديدة بغير تعسف أو افتعال ، بل من حقه أن يتخذ من العمل الأدبى « مناسبة » للتعبير عما يجول بخاطره . فالعمل الأدبى « خامة » الناقد ، كما أن « الحياه » خامة الفنان . والحياة أو العمل الأدبى مجرد « مثير » أولى لعملية الخلق الفنى أو النقدى على السواء .

بهذا الفهم لدور الأدب والنقد ، أوضح مندور منهجه ضد التعميم (ص١٢٦) حين فرق بين وظيفة الأدب الشديدة الفردية ، ووظائف بقية العلوم الإنسانية التى تميل بطبيعتها إلى التعميم . فخامة الأدب هى النفس الإنسانية فى أدق خلجاتها التى لا تتشابه مع أية نفس إنسانية أخرى . أما بقية العلوم الإنسانية والاجتماعية والتاريخية فإن مجال بحثها ليس هو الوحدات المفردة ، وإنما هو الشرائح الجماعية . حتى علم النفس الفردى ، وعلم النفس التحليلى كلاهما يميل إلى إيجاد أوجه التشابه فالتعميم . من هنا لا يحق للناقد — عند مندور — أن يتخذ موقف عالم النفس أو الاجتماع أو المؤرخ إذ أن مهمته على النقيض منهم هى استقصاء الملامح الذاتية والخصائص المفردة لهذا العمل الفنى أو ذاك . ومن ثم يرفض مندور عنصر المقارنة فى النقد الأدبى الذى يؤدى إلى جمع أوجه التشابه

ولا يرفضه حين يؤدى إلى تحديد الفوارق . كما أنه ينكر التفرقة الحادة الحاسمة بين ما يدعونه بالنقد الذاتى وما يدعونه بالنقد الموضوعى . فالنقد الذاتى الذى « يحكم » على العمل الأدبى وفقاً لسلم من القيم المتدرجة من الجودة إلى الرداءة أو العكس . . إنما يحتمى فى واقع الأمر وراء مجموعة من الآراء السابقة المقررة التى تبلورت فى نفسه بوعى منه أو على غير وعى « بحيث نستطيع أن نقول إن الذوق ماهو إلا راسب من رواسب العقل الخفية » (ص ١٢٢) فالنقد الموضوعى الذى « يحكم » بدوره، على العمل الأدبى وفقاً لمجوعة « الحقائق الواقعية » . . كما يدعو الصفات المباشرة لهذا العمل أو ذاك كأن يقول هذا شعر عقلى أو عاطفى أو حسى ليس هذا الحكم فى واقع الأمر إلا تلقيا لملابسات القصيدة والحالة النفسية لقائلها والظروف الخاصة بعصره «أو ماشا كل ذلك مما ينقل الحكم من الإطلاق إلى النسبية وبالتالى فالحكم الموضوعى يتضمن قدراً لا بأس به من الذاتية ، كما أن الحكم الذاتى يتضمن قدراً من الموضوعية . غاية مانستطيع أن نصل إليه هو أن نفرق بين الأسلوب العقلى المستخدم فى العلم والتاريخ والفلسفة، وبين الأسلوب الفنى الذى « هو العبارة الفنية عن موقف إنسانى عبارة موحية، واللفظ عندئذ لا يستخدم العبارة عن المعنى ، بل يقصد لذاته إذ هو فى نفسه خلق فنى » (ص ١٢٣) .

وتتحدد وظائف العبارة الفنية عند مندور حينذاك بأنها تلك التى تعبر عن المعنى عبارة حسية أى أن تصاغ العبارة من معطيات الحواس . فالأدب — كصياغة لموقف إنسانى — هو امتزاج شديد الحرارة بين الذاتية والموضوعية. فى الصياغة التى تبدو وكأنها عنصر موضوعى يتركز موقف الكاتب من العالم المحيط به ، ولأنها صياغة حسية ينساب منها ذلك العنصر الشخصى الذى يميز الأدب عن التفكير المجرد . وفى هذه النقطة بالتحديد يؤثر مندور أن يختلف مع معظم النقاد العرب القدامى . فالصياغة عنده ليست مجازات وتشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء كما أنها ليست وعاء يستودعه الفنان ما لديه ، وإنما الصياغة هى مرآة الموسيقى

الداخلية للعمل الفنى . فالكاتب الأصيل العميق « هو من تحس بموسيقاه دون أن تستطيع إدراكها » (ص ١٢٦) . وبذلك تصبح الفكرة فى الفن لغواً بلا معنى ، كما أن مادة الشعر ليست المعانى الأخلاقية ، فأجوده « ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فنى ، كما أن منه مالا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزاً بالغ الأثر قوى الايحاء ، لأنه عميق الصدق على سذاجته » (ص ١٢٨) . فإذا تصدى مندور فى تلك المرحلة لتقييم أبى العلاء — على سبيل المثال — لم يهمل الفهم العام لنفسية أبى العلاء وظروفه التاريخية . فالنقد التاريخى تمهيد للنقد الأدبى ، تمهيد لازم ، ولكن لا يجوز أن نقف عنده وإلا كنا كمن يجمع المواد الاولية ثم لا يقيم البناء . فالمواد الاولية ليست كلها عناصر أصيلة فى نفس الفنان ، وإنما هى تجمع إلى جانب العناصر الأصيلة عناصر أخرى مكتسبه من البيئة والعصر ، ولكنها تلتحم بنفسية الشاعر إلتحاما حياً عميقاً . وهذه الوحدة النفسية هى التى يستقطرها الفنان فى عمله الفنى فيمسى بناء متكاملا لا تميز فيه بين الأصل الاجتماعى أو التاريخى ، وإنما سبيلك إلى جوهره هو التذوق الجمالى المدرب . وهذه الوحدة النفسية أيضاً هى التى تختلط فيها المشاعر بالافكار حتى لنحس أن فى خيال الأديب فكراً ، وفى شعوره نظراً (ص ١٣٠) ولهذا السبب يتحرز مندور كثيراً فى التفرقة الآلية بين الصياغة والتجربة البشرية التى تعبر عنها ، لأنه العنصر الشخصى الذى يميز كل أدب عن غيره من مظاهر نشاطنا الروحى كثيراً ما يكون فى الصياغة . كذلك يتحرز من عملية التخريج الإنطباعى أو النظرى فى المصادرات الفلسفية التى يدخل بها بعض النقاد على الأدب فيقولون هذا إشترا كى وذاك ديمقراطى من قبل أن تظهر هاتان الكلمتان إلى الوجود . وهو يومىء بذلك إلى آراء العقاد فى أبى العلاء التى هاجمها فى مجلة الرسالة حيئذاك ، كما هاجم مسلمات أمين الخولى التى ترى فى سلوك الأدباء تعبيرا أصيلاً عن أفكارهم . فقد رأى مندور أن ثمة تناقضاً يحدث كثيرا بين الفكر والسلوك فى الشخصية الإنسانية مهما كانت هذه الشخصية لأديب أو فنان . بل إن هذا التناقض ربما بلغ حدته

وضراوته فى شخصيته الأديب أو الفنان . غير أن المعركة الرئيسية التى بلورت إتجاه مندور نحو نظرية النقد ؛ هى تلك المعـركة التى اشتعلت بينه وبين محمد خلف الله أحمد على صفحات «الثقافة» فى أوائل الخمسينات. فقد تبلورت عناصر منهجة النقدى كما بينها فى الميزان الجديد (١٩٤٤) على النحو التالى :

* النقد هو الدراسة الموضعية للنص الأدبى ، وبذلك يصبح الأداة الوحيدة لتمييز الأساليب المختلفة ، فيضع الإشكال لـكل لفظه ، ومتى اتضحت معالم المشكلة التى تثيرهاحلت على الفور ، لأن الصعوبة الحقيقية كامنة فى القدره على رؤية المشاكل . لهـــذا كان النقد الأدبى بمثابة « وضع مستمر للمشاكل » (ص ١٦٢) .

* وضع المشاكل إذن لا يدخل فى إختصاصات علم الجمـال أو علم النفس ولا إلى أى علم آخر ، وإنما هو الذوق الأدبى كملكه غير ضبابية أو غيبيه أو مبهمة ، وإنمـــا هى حصيلة التأثرات الواعية واللاوعية ، أوهى رواسب العقل الخفى التى يمكن صقلها بالمران المستمر .

ويلوح لنا الآن أن لباب هذا المنهج قد استقاه مندور من أستاذه لانسون ، فهو على رأس الدعاة إلى الأخذ بالنقد التأثرى بشرط اصطناع الحذر «حتى يصبح الاحساس وسيلة مشروعة للمعرفة»(ص ١٦٥) ويؤكد لا نسون بعدئذ أن العلم ملخصاً فى الارقام لايمحو الفضفاض والعائم فى تأثرنا بل يستره ،وغاية ما يمكن أن نفيده من العلم هوروحه وجوهره دون تفاصيله .وقد نقل مندور إلى العربية عام ١٩٦٤ إحدى مقالات لانسون حول منهج البحث فى الأدب مع مقال آخر لماييه حول منهج البحث فى اللغة . وتدور مقالة لانسون بكاملها حول ذلك المحور الذى يجعل من الخلق الفنى والنشاط النقدى «صناعة كسائر الصناعات » كما قال مندور فى ميزانه الجديد (ص ١٦٩) فلاشىء هناك يدعى الوحى أو الالهام أو العبقرية . ولا سبيل

أمامنا لتقييم الادب تقييما صحيحاً إلا باكتشاف عناصره الأدبية البحتة من الداخل. والتعمق فى دراسة تلك العناصر الداخلية لن يساعد عليه مطلقاً أى علم من العلوم الأخرى ، فليس فى مقدور أى علم أن يفسر ذلك الشيء الدفين الذى يميز بين روح وروح « والعبرة بعد ليست باتحاد الزمان والمكان والبيئة ، بل بطرق استجابة كل نفس لهذه المؤثرات ، وتلك الطرق أصيلة فى النفوس الاصيلة » (ص ١٧٣) من هذا النبع الأساسى — لانسون — نهل مندور نظرية النقد ، فلم يستجب لاتجاه برونتيير فى تطبيق نظرية التطور على الأدب ، ولم يستجب والاتجاه تين فى البحث عن العصر والجنس والبيئة فى العمل الأدبى ، ولم يستجب لاى اتجاه آخر يتوسل بالعلم أو الفلسفة أو التاريخ لاكتشاف مجاهل العمل الفنى .

(٢)

تلك هى المرحلة الباكرة من حياة مندور النقدية ، والتى لخصها كتابه الأول « فى الميزان الجديد » أروع تلخيص . هى مرحلة رد الفعل لما آلت إليه سوق الأدب والنقد من بوار ، فقد إبتعدت الموازين حينذاك عن الأعمال الأدبية — مصدر كل تقييم — وأضحت المجاملات الشخصية أو روح الثأر والعدوان هى الموازين السائدة . فجاء مندور بميزانه الجديد إمتداداً أكثر تطوراً وإزدهاراً لمنهج طه حسين المأخوذ عن المدرسة الفرنسية آنذاك . وككل رد فعل إتسمت قواعد المنهج النقدى عند محمد مندور بالتضخم والمبالغة التى بدأ فى التخفيف من حدتها بعد خمس سنوات فى كتابه الهام « فى الأدب والنقد » عام ١٩٤٩ . فهو على الرغم من إبقائه على الإيمان بالدور الشخصى للذوق والتأثر لأن « الجمال بطبعه لا يقين له » ولأن « التفكير القاعدى فى الأدب خليق بأن يقود إلى التحكم » (ص ٩) يحاول أن يوسع من الاستعانة بروح العلم لأنها ، حسب

تعبيره ، روح أخلاقية تدفع الناقد إلى إستقصاء التفاصيل ، وبناء حكمه على ما جمع من معلومات وثيقه ، وتسبيب الحكم بالحجج العقلية . والمنهج التاريخى فى هذه المرحلة الجديدة نسبياً يصبح عند مندور مفيداً من حيث أنه يحيط الناقد بمجموع ما ألف الكاتب فيأتى حكمه أقرب إلى الصواب والشمول « وليس هناك ما هو أمعن فى الخطأ من أن تكتفى فى الحكم على كاتب بقراءة أحد مؤلفاته فقط » (ص ١٧) . ويطور من مفهومه للنقد اللغوى ، فيقول إن اللغة حقاً خلق فنى مستقل ، ولكن الثروة اللغوية الحقيقية تقاس بالثروة الفكرية والعاطفية التى استطاعت تلك اللغة أن تعبر عنها . وأسلوب الكاتب يمزج عادة بين مادة الفكر ومادة الاحساس (ص ٢٣) . ولا يشك مندور مع بداية تحوله الجديد فى أن الكاتب ما دام إنسانا وليس آلة راصدة فإنه يضمن عمله الفنى بإحكام وبغير مباشرة أو تقرير ، موقفه من العالم حوله مهما كان هذا الموقف أخلاقياً . ويلفت الأنظار إلى أن مذهب « الفن للفن » الذى قال به البعض فى أوربا إبان القرن الماضى ليس مذهباً معادياً للأخلاق من جهة ، وليس مذهباً مألوفاً فى مصر من جهة أخرى . فقد كان هذا المذهب مجرد رد فعل على الرومانتيكية الفرنسية التى آثرت التعبير الذاتى عن شخصية الفرد وتحولت عن بقية الجوانب الموضوعية فى العمل الفنى كشىء جميل بذاته ، وهى دعوة لا تروج فى بلادنا لأن مصادرها لم توجد قط . ويحتاط مندور بالنسبة للشعر فيرجح أنه لا يخضع لمعايير الاخلاق ، وإنما يقاس بمعايير الجمال والدقة والقدرة على الايحاء والتصوير والبعث أمام الخيال (ص ٣٥) ويلخص العلاقة بين الأدب والأخلاق بأن الاتجاه العام فى الآداب يسير نحو أمرين : فهم النفس البشرية وتحليلها ، وخلق الجمال وتهذيب النفوس بفضله « وأما الوعظ والارشاد فذلك ما أثبت الزمن فشله » على أن هذه الحقيقة لا تنفى حقيقة أخرى أكثر أهمية هى الوظيفة الاجتماعية للأدب . ويخيل إلىّ أن هذه

القضية كانت نقطة التحول الفكرى الأولى فى كيان مندور وموقفه من نظرية النقد . فهو يعلن (ص ٣٧) بأن إدراك العلاقة بين معنويات الحياة وماديّاتها ، ووعى الفرد بما فيه من بؤس ، يؤدى إلى أن تفهم وظيفة الأدب الاجتماعية « من حيث أنه محرك لإرادة الشعوب . والذى لا شك فيه أن الحركات الكبيرة التى قامت فى التاريخ الحديث كالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا وثورة روسيا البلشفية ، وقد مهد لها الكتاب بعملهم فى النفس البشرية تمهيدا بدونه لم يكن من الممكن أن تقوم هذه الحركات » . . تلك هى نقطة التحول الأولى والخطيرة، التى أعلنها كتاب مندور فى ذلك الوقت الحرج من تاريخ مصر. ولعل إشتراكه فى العمل السياسى المباشر إلى جانب الحزب ، الممثل لآمال الشعب عندئذ هو الذى أكسب نظرته الجمالية هـذه الدلالة الاجتماعية الجديدة . فنحن لا نراه يتحول عن رأيه فى الاستعانة بعلم النفس — مثلا — فى مجال النقد الأدبى ، ويكرر أن الشعراء والأدباء كثيرا ما يكونون أصدق فهماً ، وأدق تحليلا لنفس بشرية بذاتها من علم النفس الذى يصف ظواهر نفسية عامة لا وجود لها فى واقع الافراد . وبالرغم من ثباته على هذا الرأى بالنسبة للدراسات النفسية ، فإنه بكتابه « فى الأدب والنقد » كان يقدم فى واقع الأمر لمرحلة جديدة تماماً فى موقفه من نظرية النقد ، أبان عنها فى وضوح كامل بكتابه التالى « الأدب ومذاهبه » . وإذا كان يخيل إلى أن تطور مندور سياسياً فى موازاة تطور حركة النضال الثورى فى مجتمعنا ، هو المصدر الأساسى والحاسم لما طرأ على نظرته النقدية من تطورات ، فإننى أرجح سبباً آخر لهذه الظاهرة لا يقل عن ذلك العامل الأول أصالة . وأعنى به ذلك التفاعل الحى العميق بين حصيلة مندور من نظرية النقد الأوروبى والعربى ، وبين المرحلة الحضارية التى كنا نجتازها منذ بداية عصر النهضة الحـديثة . فالتطبيقات التى حصل عليها مندور من نظرية النقد التأثرى لم تطابق ما أحسه

فى طبيعة أدبنا الحديث من احتياج دائب مستمر إلى شحنه بقضايا الإنسان عموماً ، وقضايانا نحن على وجه أخص وليس من قبيل المصادفة أن تكون ثورة يوليو ١٩٥٢ تاريخاً فاصلا بين عهدين فى تطورنا الاجتماعى ، وتاريخاً مماثلا بين عهدين فى تطورنا الأدبى . وقد إختار مندور منذ سنوات قبل الثورة أن يقف إلى جانب الطور المستقبلى فى حياتنا الاجتماعية ، فكان مفكرا تقدمياً على المستوى السياسى وأمسى ناقداً واقعيا فى المستوى الأدبى . ولعل زيارته للاتحاد السوفيتى وبلدان أوروبا الشرقية التى سجلها فى كتابه « جولة فى العالم الاشتراكى » والتى إنعكست بدورها على مفاهيمه الجمالية والأدبية والنقدية هى التى أثمرت تلك الصفحات من كتابه « الأدب ومذاهبه » وفيها يشير إلى لقائه التاريخى بالواقعية الاشتراكية . وهو يقدم لهذا الكتاب بأن الأدب العربى الحديث قد تأثر أيما تأثر بالآداب الغربية . وأن هذا التأثر لاينفى أصالة آدابنا ، بل على العكس هو مصدر نمائها وإثمارها . ثم يقول إن المفهوم التقليدى للأدب عند العرب لم يتبلور قط فى تحديد فلسفى لهذا اللفظ ، بينما يشتمل التعريف الأوروبى على كافة الآثار اللغوية التى تثير فينا بفضل خصائص صياغتها إنفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية. ويقرر أن إستمرار تأرجحنا فى العصر الحديث بين المفهومين الغربى والعربى قد أدى إلى عدم إستقرارنا حتى اليوم على مفهوم نهائى محدد . ومن أمثلة عدم الإستقرار هذه أن التعريف الأوروبى للأدب على أنة « صياغة فنية لتجربة بشرية » يلقى فهماً مغلوطاً عند الكثيرين من الكتاب العرب . إذ هم يفهمون التجربة البشرية على أنها التجربة الشخصية فى أضيق حدودها . ولذلك أغلقوا أعمالهم الأدبيه على ذواتهم ، وبالتالى أغرقوا آدابنا فى ذاتية كاملة . بينما نلاحظ أن آداب الغرب قد فهمت التجربة البشرية فهماً أكثر رحابة وعمقاً . فبالاضافة إلى التجربة الشخصية البحته ، هناك التجربة التاريخية التى يستلهم فيها الفنان أحداث التاريخ فى بلورة

إحدى القيم التى يؤمن بها . وهناك التجارب الأسطورية التى توحى إلى الأديب برموز عديدة إلى أبعاد الانسان المختلفة كما جسدتها خرافات الأقدمين . وهناك أيضاً التجارب الاجتماعية حيث يستطيع الأديب الحق أن يجسد آلام الحرمان والبؤس . وفى هذه النقطة يستشهد مندور بقول جان جاك روسو « إننا فى حاجة إلى كثير من الفلسفة لكى نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم » وهكذا يستقبل مندور « الفلسفة » كدعامة نظرية لابد منها للناقد الأدبى حتى يستكشف بأضوائها خبايا المجتمع الانسانى وانعكاسات قيمة على الأديب والفنان. كما أن هناك التجربة الخيالية التى يستثيرها الواقع فى الذهن . إستثارة الأخذ والعطاء . أى أن الخيال هنا وليد التفاعل بين الواقع والمثال .

ثم ينتقل مندور إلى التعريف الآخر الذى يقول بأن الأدب « نقد الحياة » فيرى أن هذه العبارة تتجاوز بالنقد الأدبى حدود العمل المنقود إلى حياة صاحبه ، بل وحياة مجتمعه ، بل وحياة الإنسانية كلها (الأدب ومذاهبه ـ ط ٣ ـ ص١٨) هذه النظرية التى ترافق منهج التحليل والكشف عن عناصر الحياة والأدب معاً هى التى تقود الفنان بالضرورة ـ ومعه الناقد بطبيعة الحال ـ إلى الإلتزام الصريح بما يضمنه كلاهما عمله من أحكام على الأدب أو الحياة . وبذلك يتسع المجال للأدب لأن يقوم بدوره الثورى فى تفسير المجتمع وتغييره « على نحو يساير ركب الإنسانية العام الذى لا ينى عن الحركة إن لم نقل عن التقدم المطرد » . ويفرق مندور بين أجناس الفن المختلفة من حيث وظيفتها الاجتماعية وقدرتها الطبيعية . على أداء هذه الوظيفة . وهو هنا يلتقى مع سارتر فى دعوته لأن تلتزم فنون النثر بموقف محدد إزاء المجتمع والإنسان ، وأن نترك الحرية المطلقة للشعر ، لأنه بطبيعته الفنية الخاصة لا يمتلك أسباب القدرة على الإلتزام . ويتفق كلاهما فى أن الخلاف القائم بين القيمة الجمالية للأدب والقيمة الاجتماعية هو فى صميمه خلاف مصطنع بعد أن أصبحت الجماهير القارئة « لا تقنع من الأدب بالمتعة

الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس ، بل تطلب منه عملاً إيجابياً » (ص ١٧٤) . ويتبين لنا مدى الأثر الذى أحدثته لقاءات مندور مع الثقافة الإشتراكية حين يقرر بالحرف « . . ولكن زيارتى للعالم الإشتراكى جعلتنى أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة فى ذهنى أشد الغموض . ومن بين هذه النظريات نظرية الواقعية بهذا المعنى الجديد الذى كان يلوح إلىّ منافيا أو على الأقل مجانبا لحقائق الناس والأشياء » (ص ٩٢) . هكذا يفسر لنا مندور فى شجاعة أصيلة أسرار التحول الأيديولوجى فى مجال النقد الأدبى ، فيبدأ مرحلة جديدة وأخيرة فى حياته النقدية ، هى مرحلة النقد الملتزم كما يدعوه البعض ، أو النقد الأيديولوجى ، كما أسماه هو فى أواخر كتبه . وها هوذا يعود فى كتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » ـ ١٩٥٨ ـ فيعترف بأن ما تلقاه منذ قرن على كبار أساتذته فى الجامعات من تعاريف النقد واتجاهاته ومذاهبه « قد تخطاه الزمن نتيجة لدفعة الحياة وأحداثها الكبرى » (ص ٨) ويستطرد فى الاعتراف قائلاً أنه لا سبيل إلى إنكار الدور الخلاق لمذاهب الفكر والسياسة والاجتماع فى بلورة الاتجاه الصحيح للنقد الأدبى . ولم يكن مندور مسايراً للظروف بشكل آلى ، وإنما كان ثائراً أصيلا يضع حصيلته من الفكر والحياة معاً موضع التجربة التى تحتمل الصواب والخطأ .

فبالمنهج التجريبى وحده ـ لا بالمقدمات النظرية المسبقة ـ وصل مندور إلى أبواب الواقعية الاشتراكية فى النقد الأدبى . غير أن هذه الواقعية اتخذت عنده سمات خاصة يتميز بها وحده ، وتتلاءم مع تاريخه الخاص وخبراته فى حقل الأدب ، فهو يتساءل : هل من حق الناقد أن يصادر العمل المنقود بمجموعة من القوالب الفكرية الجاهزة ؟ أم أنه يستغرق فى التذوق الجمالى البحت لدرجة العمى عن الروابط المتينة بين الأدب والحياة ؟ ويجيب بما يفهم منه أن العمل الأدبى ليس كائنا ميتافيزيقيا معلقا فى الهواء ، بل ثمة وشائج حيه تربط بينه وبين الحيـــاة

بصورة دينامية هى التفاعل الحر بين الأخذ والعطاء . ولذلك يتحتم على الناقد أن يرصدمكان العمل الأدبىمن الحركة الأدبية والحركة الإنسانية على السواء . وعليه أن يحرص أشد الحرص على استخدام الأدوات البعيدة عن منابر الوعظ والإرشادفى استقصاء مكان الكاتب من حركة التاريخ ، وموقفه من المجتمع والإنسان . ولن يتم ذلك بمجموعة من المقولات الفلسفية الجاهزه ، وإنما بكشف العناصر المكونة للعمل الأدبى من اختيار الكاتب لموضوعه إلى الزواية التى اختارها لمعالجة هذا الموضوع . فإذا وضعنا اليد على عنصر الاختيار الفنى وزاوية التصوير أمكن لنا أن نحدد إتجاه السهم فى موقف الفنان الفكرى بأدوات فنية خالصة . فالأدوات الفنية القديمة كانت قاصرة على إكتشاف ظواهر الشكل وجانبه السطحى ، وقد حان الوقت لأن نستبدل بها أدوات جديدة قادرة على استيعاب الشكل والمضمون فى وحدة متكاملة . « إن الموضوع فى ذاته لا يجوز أن ينفرد كأساس للحكم النهائى على العمل الأدبى أو الفنى بحيث قد يرى ناقد اشتراكى نزيه أن هذا العمل الأدبى أو ذاك قد استمد موضوعه من المجال الذى يفضله وهو مجال الشعب وحياته ، ومع ذلك تأبى عليه نزاهته العقلية وإخلاصه للادب والفن الصحيحين إلاّ أن يرى هذه القصة أو تلك المسرحية أو القصيدة الشعرية عملا فاشلا من الناحية الفنية » (ص ١١) . ويستكمل مندور هذه الرؤية الجديدة لنظرية النقد بأن قلة الدراية بأصول الفن الجمالية سوف تكون عائقا أكيداً فى إيصال المضمون الإنسانى الجيد إلى قلوب الناس ووعيهم . فلا بد من الحفاظ على بعض القيم الفنية المستقرة من عظمة الأعمال الفنية الكبرى ، ومن التفاعل بينها وبين ما يطرأ على تاريخ الأدب والإنسان من تطورات . ذلك أن حياتنا العقلية قد اتسعت ولم يعد أحد فى العالم المتحضر يقتصر فى نقد الأدب على الناحية البلاغية وعلى جودة التعبير أو عدم جودته (ص ٢٣) .

والنقد الخالق إذن — كما يدعو إليه مندور فى أواخر حياته — ليس نقد مدح أو ذم بل نقد تفسير وايضاح وإبراز لما تحمله الآثار الأدبية من قيم تساعد على تحقيق سعادة البشر « على النحو الرائع الذى أظهره مكسيم جوركى » فى قصته المعروفة « قارىء » .

وقد صاغ مندور موقفه الأخير من نظرية النقد فى أحد فصول كتابه « النقد والنقاد المعاصرين » الذى صدر منذ حوالى عامين . فى هـذا الفصل وعنوانه « النقد الأيديولوجى » لا يتراجع مندور عن فكرته القائلة بأن الذوق الفردى للناقد هو المرحلة الأولى فى النقد . فلا بد من أن يبـدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبى أو الفنى ليتبين الانطباعات التى تتركها تلك الأعمال فيها . يتلو هذه المرحلة الأولى مرحلة أخرى هى تحليل هذه الإنطباعات وتبريرها أو تعديلها على ضوء الأصول الفنية المستقاه من أمهات الأعمال الأدبية فى تاريخ الإنسان ، ثم إضاءتها بكشوف العلوم الإنسانية الأخرى وتطورات الحضارة التى أثمرتها « وخصوصاً بعد أن نما التفكير لازدهار العلوم فى عصرنا الحاضر » (ص ٢٣٠) . ويتعين على الناقد بعدئذ أن يصدر حكمه على العمل الأدبى فى إطاره الاجتماعى وموضعه التاريخى ودوره العقائدى ، وهذا ما يدعوه مندور بالنقد الأيديولوجى . وهو المنهج الذى يقوم بالوظائف الرئيسية التالية :

* تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها ، وإدراك مراميها القريبة والبعيدة . وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقه قد تضيف إلى العمل الأدبى أو الفنى قيماً جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال ، وإن لم تكن مقحمة عليه .

* تقييم العمل الأدبى والفنى فى مستوياته المختلفة ، أى فى مضمونه وشكله الفنى ، ووسائل العلاج كاللغة فى الأدب ، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال فى التصوير مثلا ، وذلك وفقاً لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الأصول عبر القرون .

* توجيه الأدباء والفنانين فى غير تعسف ولا إملاء ، ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الادباء والفنانين .

ويتضح لنا من أصول هذا المنهج أن مندور قد احتفظ من مراحل تطوره السابقه بما تحتويه من قيم إيجابيه وعناصر لا غنى عنها . إحتفظ من المرحلة الأولى بحاسة الذوق المدرب ، ومن المرحلة الوسطى بالمعرفة العقلية كأداة لتحليل مصادر الذوق .. ثم أضاف ماتنطوى عليه المرحلة الجديدة من التزام أيديولوجى إزاء المجتمع . ولقد كان هذا المزيج من المراحل الثلاث بمثابة الموقف المتكامل للدكتور مندور من نظرية النقد ، فهو لم يهمل عنصراً هاماً واحداً من العناصر التى ينفرد بها أحد الإتجاهات الرئيسية فى النقد الحديث . وقد كان هـذا التكوين الخاص لمحمد مندور بمثابة العامل الأول فى أوجه الاختلاف بينه وبين بقية النقاد الواقعيين . فلم ينزلق قط إلى مستوى استخدام الكلشيهات الجاهزة التى تقتل الأدب والنقد معاً بتجميدهما فى أطر الشعارات السطحية الساذجة .

كما أنه لم ينزلق إلى مستوى المجاملات المذهبية التى من شأنها دائماً أن تخلق عالماً أدبياً قائماً عل الزيف . لقد ظل إلى آخر لحظات عمره ناقداً ملتزماً بقضايا الشعب ، واعياً بأن الجمال الفنى أحد هذه القضايا .

لم تنل القصة إهتماماً خاصاً من النقاد إلا فى السنوات العشر الأخيرة. فهى لم تحظ كالشعر بتراث قومى عريق، كان لابد من أن ترافقه حركة نقدية جادة على مر العصور. وإنما نشأت القصة فى بلادنا فى شبه عزلة عن تقاليد التراث العربى، فنا ونقداً. لهذا لم يوجه إليها النقاد عنايتهم إلا فى وقت قريب حين استطاعت القصة العربية فى شكلها الروائى أو فى قالب القصة القصيرة، أن تفرض نفسها على آلاف القراء، وعلى معظم أجهزة النشر. وأصبح لها كيان خاص مستقل تمكنت بواسطتة أن تخلق مجموعة من التيارات الفنية والفكرية التى لم نكن نعرفها من قبل، سواء عن طريق المسرح، أو عن طريق الشعر. بل إن تطور القصة فى بلادنا، جعل منها فيما أعتقد فنا سائداً، بالرغم من عراقة فن الشعر، ومن ازدهار أو ضجيج فن المسرح.

ولقد كانت الدعوة إلى الإتجاه الواقعى هى أكثر الدعوات إلحاحاً على الأدب العربى الحديث منذ أواخر الخمسينات. ولذلك تكاد تكون القصة الواقعية — فى صورها العديدة المتنوعة — هى الاتجاه الغالب على وجدان كتاب القصة ونقادها معاً. ونحن نستطيع أن نؤرخ لميلاد النقد الواقعى منذ بدايات سلامة موسى النظرية إلى تطبيقات مفيد الشوباشى على الأدب الروسى، وتطبيقات لويس عوض على الأدب الإنجليزى. ومن هنا يبرز الدور الهام للدكتور مندور فى الجمع بين النظرية والتطبيق على القصة العربية الجديثة. وقد كان من المفيد أن نعرض لكتابه « نماذج بشرية » لاحتوائه على مجموعة من الدراسات حول شخصيات روائية، ولكنى آثرت على هذه النماذج

ما جاء بكتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » حول القصة . ذلك أن نماذجه البشرية فى كتابه المعروف بهذا الإسم تكاد تحصر الدراسة فى شخصية واحدة من شخصيات العمل القصصى ، بحيث أننا لا نستطيع أن نأخذ فكرة واضحة عن مندور كناقد للقصة . وربما كان اتجاهه إلى اختيار إحدى الشخصيات القصصية للتحليل النقدى ، هو انعكاس لميله إلى النقد المسرحى ، أكثر من تشوقه إلى النقد الروائى . ولما كانت « الشخصية » فى البناء المسرحى تعد من الأركان الرئيسية ، فقد حفل كتاب « نماذج بشرية » بالعديد منها ، بالإضافة إلى تلك الشخصيات التى انتقاها من بعض الأمثال القصصية الأوروبية ، والمصرية على السواء .

وقد تبنى مندور الدعوى الواقعية فى أدب القصة ونقدها منذ أن تحول منهجه فى التقييم من المرحلة الذوقية التأثرية إلى المرحلة الأيديولوجية . . وبالتالى فنحن لا نعلم شيئاً عن الأصول الفنيه التى وجهته من الداخل إلى نقد القصة . فالنماذج البشرية — وقد كتبها فى تلك الفترة الباكرة من تاريخه الأدبى — ليست تحديداً تطبيقيا لنظرية القصة أو نقدها ، لأنها كما قلت لم تكن سوى رصد فنى أمين للملامح إحدى الشخصيات الروائية . وهى بذلك تكاد تدنو من خصائص العمل الفنى ، أكثر من قربها لخصائص العمل النقدى . وقد أفلتت تلك المرحلة الجمالية كلها من حياة مندور النقدية ، دون أن نحصل منه على وجهة نظر فى فن القصة . على عكس ما نرى فى بقية أعماله التى تناولت الشعر والمسرح . فقد كان حريصا على الدوام ، أن يفصّل لنا رأيه النظرى بشأن كل من هذين الفنين ، ثم يبادر إلى إيضاح رؤيته النقدية — نظرية وتطبيقاً — لكليهما . أما علاقته بفن القصة فقد بدأت منذ عهد قريب حيث كان قد تجاوز المرحلة الإنطباعية من ناحية ، كما كانت قدماه قد رسختا فى ميدانى الشعر والمسرح من ناحية أخرى . وهكذا أقبلت مشاركة مندور

فى بناء تقاليد أدبية لفن القصة العربية ، مشاركة ريادية فحسب ، لم يتسع لها الوقت لأن تمتد إلى تخوم هذا التراث العظيم فى تفاصيله الدقيقة. بل إننا لانحصل من أدب مندور — من حيث الحكم — على تراث فى نقد القصة يعادل ما كتبه حول الشعر والمسرح . غير أنه من حيث الكيف نستطيع أن نقول بلا تردد أنه أسهم بصورة رائدة فى صياغة المفهوم الواقعى للقصة العربية ، فنا ونقداً . وإذا كنا لم نعثر على أبعاد هذا المفهوم من جانبه الفنى المحض فيما كتبه مندور حول أدب القصة ، فإننا نستطيع أيضاً بشكل عام أن نقول بلا تردد أنه جمع بين الحرص على القواعد الجمالية لهـذا الفن ، وبين الحرص على مضمونها التقدمى . وكذلك يمكن لنا أن نضيف بغير تعسف أن مندور كان واحداً ممن أثروا تتبع المواهب الجديدة فى حقل القصة . ولا أدل على ذلك من مشاركته فى تحرير العدد الخاص الذى أصدرته مجلة « القصة » بعد وفاته بأسابيع معدودة . فبالرغم مما يمكن أن نستشعره فى تقييمه لإنتاج الشباب من قسوة ، إلا أنها فى النهاية قسوة الأب الرحيم بمستقبل أولاده ، حتى لاتضلهم إغراءات الحاضر السريع الزوال ، فمهما كانت قسوته على بعض الأسماء التى أعتز بها شخصيا ، وآمل أن تحتل مكانا مرموقا فى ميدان القصة العربية الحديثة ، إلا أننى أفهم قسوته من هذه الزاوية وحدها : رغبته الحارة فى أن ينشأ جيل جديد قوى وقادر على حمل أعباء هذه المسئولية الباهظة .

ويبدو أن هذا هو المدخل المناسب إلى ما كتبه مندور تحت عنوان « فى القصة » بكتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » فقد بدأ هذا الجزء بفصل عنوانه « الفن القصصى وتجارب الشباب » عرض فيه لتجربته مع الخمسين أقصوصة التى أعطيت له من نادى القصة لتقديرها وتقديم تقرير واف عنها. وكان لمندور ثلاث ملاحظات أساسية على هذه المجموعة من القصص : أولا هو أن الأدباء الشباب قد فهموا الواقعية فهما ساذجاً مؤداه أنها مجرد رصد وتسجيل لما

يقع فى حياتنا الشخصية . ولما كانت « الحياة الشخصية » لأعمار كتاب القصة الشباب ، هى مرحلة المراهقة بما فيهامن هواجس وأحلام مضغوطة ، فإن الخمسين قصة التى قرأها مندور فاضت بهذا اللون الفج من أدب المراهقين (محاولات المراهقين الأدبية على وجه أدق . والملاحظة الثانية كانت من الكثرة العددية للذين تقدموا حينذاك إلى مسابقة نادى القصة ، فقد إنعكست هذه الكثرة على القيمة الفنية لهذه الأقاصيص التى لم تعدو كونها « حواديت » هرول الشباب فى نسجها كيفما اتفق ظناً خاطئاً منهم بأن القصة أيسر الفنون الأدبية منالاً . بينما يعتبر مندور فن القصة — على النقيض من رأى الشباب — هى فن النضج، وليس النضج فى رأيه مرادفاً للشيخوخة ، ولكنه مرادف للثقافة العميقة ، والتجارب الواسعة . والملاحظة الثالثة التى لفتت نظر الدكتور مندور هى خلو الخمسين أقصوصة من أية موضوعات تاريخية أوقومية ، على الرغم من أن التاريخ القومى يمد الفنان الناشىء بهيكل جاهزمن الأحداث والقيم التى تحتاج إلى بلورة الفنان الموهوب المثقف : فالبحث عن موضوعات للقصص فى أحداث التاريخ قد يحتاج جهداً فى القراءة ، ولكنه من جهة أخرى يذلل للأديب « أهم مشكلة فى الفن القصصى ،وهى مشكلة التصميم الفكرى للقصة أو الأقصوصة وذلك لأن أحداث التاريخ كفيلة بأن تمده بالهيكل العام للقصة أو على الأقل بالقطع الأساسية التى يستطيع أن يبنى بها قصته بتنسيقها تنسيقاً يضمن للقصة بناء فنياً متماسكا ، ومتى تم البناء على نحوما تصنع قطعة الاثاث أصبح من السهل ملء الأدراج ، وأن يكن حشو تلك الأدراج سيظل مختلف القيمة وفقاً لموهبة الكاتب ومدى ثقافته وفهمه للحياة »(ص ٤٤) . ولم يمنع تمسك مندور بالمادة التاريخية من أن يسلك القصاص فى فهمه لأحداث التاريخ وطريقة بنائها سلوكا واقعياً بالمعنى العلمى الدقيق للكلمة ، باستخلاص حقائق الواقع التاريخى والمعاصر ثم « عرضها عرضاً فنياً سليما ثم محاولة تفسيرها والإيحاء بوسائل علاجها أوهدمها

أو تغييرها » (نفس الصفحة) . وبالتالى ، يصبح الهيكل التاريخى للقصة مجرد « تمهيد للأدب الواقعى الذى نطالب به وسنظل نطالب به أدبائنا الناضجين » (ص ٤٦) .. ويتضح لنا مبلغ الصدق والإخلاص الذى يكنه مندور للحقيقة الأدبية حين يسجل على نفسه أنه بهذه الآراء التى يطرقها للبحث والمناقشة ، إنما يسجل تحولا فى نظرته الفنية ، فتلك الآراء ليست إلا « خواطر ودروس يخيل إلى أنها قد دفعتنى إلى مراجعة أو على الأصح تحديد بعض الآراء التى سبق أن أذعتها فى كتبى ومقالاتى ، وكأننى قد طبقت تلك الآراء عملياً على الطبيعةفتبين لى بعض ما كان فيها من نقص فى التحديد » (ص ٤٧) .

بهذه الدرجة العالية من النضج والأصالة والعمق ، يناقش مندور فى الصفحات التالية عمـلا يعد من الزاوية التاريخية أحد معالم الطريق إلى القصة المصرية ،هو «ليالى سطيح»القصة التى كتبهاحافظ إبراهيم فى أوائل القرن الحالى ونشرها عام ١٩٠٦ . ويحدد مندور ثلاثة أطر لاسبيل إلى تقييم « ليالى سطيح» خارجها . وأول هذه الأطر هو الإطار التاريخى حيث كنا منذ أواخر القرن الماضى فى قبضة الإستعمار البريطانى نعانى ويلات القهر الأجنبى ،وما يصحبه من استغلال بشع . وهناك ، ثانيا ، الإطار الاجتماعى حيث كنا نعانى ويلات التخلف الحضارى بإنعكاساته المتعددة على أرواحنا ووجداننا . وهناك ، ثالثاً ، الإطار الثقافى حيث كنا فى صراع مرير بين القديم والجديد ، بين الشرق والغرب. وفى غمرة هذة الظروف مجتمعة ولدت القصة المصرية الرائدة « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى تجمع بين أسلوب المقـامة ، وأسلوب القصة الروائية . ثم أعقبتها « ليالى سطيح » وقد تخلصت من ربقة السجع العربى التقليدى ، وإن لم تنج من عاهة « التضمين » التى تسمح للمؤلف أن يقتبس من غيره ما يشاء ويضمنه السياق الروائى . وإذا كان المويلحى قد اختار لقصته قالباً يشبهفى الـكثير أسطورة « أهل الـكهف» التى صاغها الحـكيم فيما بعد عملا

دراميا ، فإننا نرى حافظ ابراهيم وقد ابتكر مجموعة من اللقاءات بين كاتب القصة ، وسطيح العراف العربى المشهور، أجرى خلالها مجموعة من الأحاديث حول أهم القضايا التى كانت تشغل بال المجتمع آنذاك. والقصة لذلك - فى رأى مندور - تكاد تكون عدة لوحات إجتماعية يضمها خيط رفيع هو أصالة كاتبها . تتضح هذه الأصالة من إنشغال الكاتب بقضية اللغة وإزدواجها بين اللسان والقلم . وإذا كان حافظ لم يوفق إلى حل واقعى لهذه المشكلة ، فإن تاريخنا الأدبى كان يدخر الدكتور هيكل فى قصته الرائدة « زينب » لتجربة هذا الحل بصوره أكثر نجاحاً . والحق أن التفات مندور إلى دور قصة مثل « ليالى سطيح » جدير بكل تقدير ، لأن تاريخنا الأدبى ، فى فن القصة بالذات ، بحاجة ماسة إلى إلى إعادة التقييم . فحين يقرن مندور بين « ليالى سطيح » والقصة الاجتماعية ، فإن ذلك يعنى أن للدعوة الواقعية تراثاً عميق الجذور فى تجارب الأجيال السابقة من أدبائنا الشيوخ.ذلك أنه لا يمكن تصور الواقعية فى الأدب المصرى الحديث، على أنها مجرد هتاف نظرى مستورد من الخارج . بل لا بد من أن تكون ثمة بذور فى أرضنا المحلية ، تحمل خصائص الوجدان الواقعى فى الفن . وهذا ما يحدث فى الأرض الاجتماعية تماماً، فهى تلد صراعتها الخاصة وتناقضاتها المحلية التى تزداد إحتداماً إلى أن يحدث التغيير من جراء هذه التناقضات وصراعها أولا ،والوعى النظرى المهتدى بالتجربة الإنسانية العامة ، ثانياً. فلا يمكن القول بأن ميلاد الواقعية فى بلادنا يؤرخ له بتاريخ الإنتاج القصصى عن الشرقاوى ويوسف إدريس وإبراهيم عبد الحليم . وإنما على ضوء المنهج العلمى الدقيق الذى آثره مندور ، يمكن للواقعية أن تصبح أكثر ثراء ويمكن لأدبنا أن يصبح أكثر خصوبة وعراقة . حين يمتد تاريخنا الواقعى إلى محاولة المويلحى وتجربة حافظ إبراهيم ثم محمود طاهر حقى ومحمود طاهر لاشين وتوفيق الحكيم وعادل كامل ونجيب محفوظ . لا بأس من أننا سنرصد عدة تيارات متباينة داخل الإطار

الواقعى ، فإن تعدد التيارات الفنية واختلافها بل وصراعها مع بعضها البعض هو دليل الحياة الحرة المتجددة . وإذن فقد كانت التفاتة مندور إلى «ليالى سطيح» من هذه الزاوية التفاته ذكية عميقة على جانب كبير من النضج . ومن الناحية الفنية يقول مندور (ص ٥٦) : «هذه هى ليالى سطيح التى يظنها البعض أحياناً محاكاة عظيمه لحديث عيسى بن هشام ويراها آخرون مجرد إنشاء لغوى خال من كل مادة فكرية أو عاطفية أصيلة ، مع أنها فى الحقيقة تقف فى صف طلائع فن أدبى رفيع وهو فن القصة الإجتماعية ، ومع أننا لا نزال نجد فى مطالعتها لذة عظيمة وجمالية لا شك فيها . وإذا كان هناك ما يبدو مأخذا على ليالى سطيح فهو التزمت فى إختيار الألفاظ والإسراف فى الحرص على الجزالة ، وتلك مشكلة قل من استطاع التخلص منها من جيل حافظ من الأدباء التقليديين ، بالرغم من أن الشعر كان البارودى قد إستطاع أن يخلصة بقسوة قاهرة من الزخارف اللفظية السقيمة» . وهكذا كان مندور يمزج بين معالجة الشكل، جنباً إلى جنب مع معالجة المضمون ، بحيث نخرج من التقييم ونحن على ما يشبه اليقين من أن كليهما يؤثران فى بعضهما البعض ، بالسلب أو بالإيجاب ، ومن ثم فهما يشتركان معاً فى التأثير على المتلقى ، كياناً وقلباً ووعياً .

وقد عاودت مندور فكرة « النماذج البشرية » بعد حوالى عشر سنوات من تجربته الأولى التى نشرها متفرقة فى مجلة الثقافة حوالى عام ١٩٤٣ ثم أعاد نشرها فى كتاب فى العام الذى يليه . وقد ضم كتاب « نماذج بشرية » فيما ضمه من أعمال المسرح والرواية الأوروبية ، عملاً مصرياً معروفاً هو « إبراهيم الكاتب » الشخصية الرئيسية فى الرواية التى كتبها المازنى بهذا الاسم . وبعد عشر سنوات تقريباً كما قلت ، تابع مندور هذه الفكرة الفنية النقديه بالتنمية والتطوير حين كتب عن « جانين مونترو » بطلة قصة « الحى اللاتينى » للدكتور سهيل إدريس ، كما كتب عن « أحمد عاكف » أو البرجوازى الصغير كما شاء أن يدعو بطل قصة « خان الخليلى » لنجيب محفوظ . وقد ضم ما كتبه

عن هاتين الشخصيتين إلى كتابه « قضايا جديدة » الذى لا تزال نعرض له بالتحليل والتقييم .

وجانين مونترو فى واقع الأمر تشارك الشاب العربى فى القصة ، بطولتها . أى أنها لا تنفرد بالسيادة الفنية أو الإنسانية على مجرى الأحداث ، والقيم التى تزخر بها الرواية . وهى تحمل بعض القسمات ، لا كلها ، التى تميز بها الكاتب إبان تلك المرحلة من مراحل تطوره الروائى . لهذا السبب ندرك ما يمكن أن تنطوى عليه دراسة مندور لشخصية جانين من تضخم ومبالغة فى أحد جوانب القصة حتى أنه يجعل منها البطل الحقيقى والوحيد للرواية . فليست جانين إلا أحد جوانب البطولة التراجيدية فى هذه الرواية التى تجسد ضراوة ذلك اللقاء التاريخى بين العربى والحى اللاتينى (ويمكن للقارئ أن يعود إلى كتاب « أزمة الجنس فى القصة العربية » ليتتبع رأيى مفصلاً) . وهو لقاء مجموعة هائلة من التناقضات بين الشاب الشرقى المتخم بألوان مذهلة من التخلف الحضارى والتقاليد الراسخة غير الديمقراطية ، بإحدى فتيات أوروبا المتفتحة على حضارة متقدمة مزدهرة . ذلك هو لب المأساة وجوهرها الروحى العميق وليست قصة الحب الفاجع بين جانين والشاب العربى إلا هيكلاً عظميا يحدد الأبعاد الخارجية للمأساة . أما ما كساه الفنان من لحم ودم فهو المادة الحية التى تستوجب التشريح العلمى الدقيق ، لنضع أيدينا على تفاصيل هذه الفاجعة . فليس الفتى ولا الفتاة بملومين فى حدوثها ، وإلا ما كانت المأساة فى مستوى الجبر القدرى الذى لا يرحم ، أى لما كانت مأساة على الإطلاق . وكان بالامكان تحويلها إلى شىء قريب من الميلودرام . وإنما السبب الجوهرى يكمن فى ذلك الصراع الحضارى الجبار بين الشرق والغرب ، وإنعكاساته الوجدانية المعقدة على قيم الفرد والمجتمع سواء بسواء .

لم يشأ الدكتور مندور أن يتناول هـذه التفصيلات الدقيقة أثناء علاجه لشخصية جانين ، واكتفى بإلقاء اللوم على المؤلف لأنه لم « يحدد لنا أبعاد بطله تحديداً دقيقاً وأن يسبر أغوار نفسه وأن يضيء المظلم فى حناياها ، ولـكنه لسوء الحظ لم يستطع » (ص ٦٠) . ولقد كان جديراً بمندور أن يدرس من خلال جانين فكرة « النمطية » فى الرواية . أى كيف يمكن لإحـــدى شخصيات القصة أن تتجاوز ذاتها وتحمل عبء التعبير الحر عن إحدى الحالات النفسية « الشائعة » المشتركة من قطاعات إنسانية عديدة ، أو التعبير عن إحدى المراحل الحضارية فى تاريخ الانسان ؟ إن نمطية الشخصية الروائية من القضايا الفنية المطروحة للبحث دائماً . فما هو الذى تنازلت عن جانين ، وما الذى اكتسبته ، لتصبح فى آن واحد ، حبيبة ذلك الشاب العربى القادم من بيروت ، ورمزاً للحضارة الغربية . ما هى الصفات الإنسانية — على وجه التحديد — التى حافظت عليها بالرغم من رمزية كينونتها الفنية ، وماذا صنع الفنان ، وما هى أدواته الإبداعية فى خلق هذا النموذج البشرى الرامز إلى حضارة كاملة أو إلى حالة نفسية شائعة على أكثر الفروض تواضعاً ؟

لم يجب الدكتور مندور على أى من هذه الأسئلة ولا عن غيرها مما يقترب فى كثير أو قليل من النسيج العام للرواية والرؤية الشاملة للروائى ، لأنه ظل منحصراً بين تخوم الشخصية الفنية فى إطارها الانسانى ، فجاءت نموذجاً بشريا فقط ، كتلك النماذج التى كتب عنها أحد الـكتاب الفرنسيين وتأثر به مندور فيما كتب .

وبنفس هذا المنهج كتب مندور عن شخصية « أحمد عاكف » بطل « خان الخليلى » لنجيب محفوظ . فبالرغم من أنه وضع عنواناً عاماً لهـــذه الشخصية هو « البرجوازى الصغير » فإننا افتقدنا منذ البداية همزات الوصل

بين الجانب الانسانى المحض لهذا البرجوازى الصغير ، والتعبير الطبقى الذى يحمله بين قسماته الإنسانية . أو بعبارة أخرى : كيف استطاع الفنان أن يخلق من أحمد عاكف ممثلا طبقياً للبرجوازية الصغيرة ؟ وأقول أن نجيب محفوظ قد صور هذه الشريحة الطبقية فى جميع أعماله الروائية ، ولكنه يخصص لكل شخصية من شخصياته مجموعة من الملامح الذاتية المتفردة التى تجعل منها « لافتة مزدوجة » — على حد تعبير أنور المعداوى — تحمل إسمها الانسانى الخاص بكل ما يعنيه الكيان الفردى للبشر ، كما تحمل أحد جوانب البرجوازية الصغيرة من وجهة نظر الفنان . وخان الخليلى هى إحدى حلقات السلسلة التى التى بدأ نجيب محفوظ فى كتابتها منذ « القاهرة الجديدة » إلى « السراب » . وفى كتابى « المنتمى » أوضحت كيف أن القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، تشكل فيما بينها بناء ملحميا يصوغ مرحلة « السقوط والانهيار » فى تاريخنا الحديث . وقد كان من نصيب كل حلقة فى هذة الحلقات أن تجسد جانباً بطولياً من جوانب هذه الملحمة الروائية . واختار نجيب محفوظ لخان الخليلى أن تجسد شخصية « المضطهد » الذى تسحقه ظروفه الطبقية الشاذة ، فتنمو لديه عقدة الاستشهاد . وبالرغم من أن هذا المنهج يميل إلى تقسيم مجموعة كاملة من الروايات إلى « شخصيات » فنية ، وبالتالى كنا نستطيع الاقتراب من وجهة نظر مندور ما دام الباب المنهجى الذى دخلنا منه يكاد يكون مشتركا . إلا أننا نعود فنفترق مرة أخرى قبل أن نلج العالم الداخلى لنجيب محفوظ . فهو عالم معقد متشابك لاسبيل إلى تصوره تصوراً أقرب إلى الحقيقة والواقع إلا إذا إستنرنا ببقية أعماله من ناحية ، وببقية الشخصيات فى الرواية الواحدة من ناحية أخرى ، وبحركة الأحداث من ناحية ثالثة . وقد ظل مندور بعيداً عن هذه المنطقة التى تتسم بالزحام ، وآثر المضى فى حدود تلك الدائرة الرحبة التى يجمع فيها الخيوط الانسانية لإحدى الشخصيات،

فإذا بها تتمثل أمامنا بشراً سوياً ، تكاد تنقطع الأسباب بينه وبين الرواية التي ولد بين أحشائها . وبالتالي تكاد تنقطع الصلة بينه وبين أى تعبير رمزى خارج ثيابه الآدمية . وهكذا يهدينا مندور شيئاً أقرب إلى « الفن » منه إلى « النقد » ، شيئاً يفصح عن الميل الفطرى عند مندور إلى المسرح .

غير إننا نستطيع مع ذلك أن نستمدمن حياة مندور النقدية ثلاث خطوات بارزة فى طريق نقد القصة : الخطوة الأولى هى الاهتمام بالجانب النظرى للدعوة الواقعية فى النقد القصصى ، والخطوة الثانية هى الاهتمام بتاريخ أدب القصة فى بلادنا بحيث نكتشف جذور الاتجاه الواقعى فى أعمال الرواد ، والخطوة الثالثة هى إمكانية التخصص الحاد فى أحد عناصر العمل الفنى دون اللجوء إلى مناقشة بقية العناصر. فإذا كان مندور قد وفق إلى « تجسيد فنى للشخصيات » لا إلى تقييم موضوعى لها ، فإن الخطوة التالية — التى كان له الفضل الأول فى التمهيد لها — هى التخصص « النقدى » لتقييم شخصيات الفن ، كما نرى فى النقد الأوربى الذى ينشغل بشخصية هاملت أو إيما بوفارى إنشغالا يصل فى بعض الأحيان إلى مجلدات ضخمة للشخصية الواحدة .

أى أن الخطوات الثلاث الرائدة التى اجتازها مندور ناقداً للقصة ، هى بمثابة علامات الطريق إلى النقد الواقعى السليم لهذا الفن السائد على وجداننا وآدابنا اليوم .

ناقداً مسرحياً

تحت عنوان « فن المسرحية » كتب الدكتور مندور عام ١٩٦٣ فصلا مركزاً فى كتابه « الأدب وفنونه » عن مجموعة الفروض النظرية التى يستقيها من تاريخ الأدب المسرحى ، لتكوين مفهوم عام لهذا الفن . ولا شك أن تصور الناقد لأحد الفنون الأدبية ، هو الركيزة الأساسية لمنهجه النقدى عند التطبيق. أى أننا إذا استطعنا أن نتعرف على مفهوم محمد مندور للفن المسرحى ، سوف يقودنا هذا التعرف إلى اكتشاف مفهومه فى النقد المسرحى .وينطلق الدكتور مندور فى مفهومه عن فن المسرحية سواء فى إطارها الشعرى أو فى قالبها النثرى دون أن يكون لهذا الشكل اللغوى أى أساس للتفرقة بين مسرحية وأخرى. إذ كلتاهما تنبع من نفس المصادر والأصول التى مرت بها تطورات العمل المسرحى عبر التاريخ . وتبدأ التفرقة الحقيقية عند مندور ، بين مفهوم أرسطو للعنصر الأساسى فى الدراما وهو الحدث أو القصة أو الأسطورة التى من شأنها توليد عاطفتى الفزع والخوف فى نفس المتفرج . وبين مفهوم ناقد حديث كلايوس إيجرى الذى يرى فى المقدمة المنطقية (Pr.-mice) الدعامة الأولى فى العمل المسرحى . إذ هى المضمون الفكرى والعلة الغائية لهذا العمل ، يتلوها مباشرة عنصر الشخصيات بأبعادها المحددة مسبقاً ، لتحريك الأحداث وفق المقدمة المنطقية للمسرحية . ويميل مندور مؤقتا إلى رأى أرسطو بأن الميتوس أو الأسطورة أو الحدث هو القوم الأساسى للمسرحية ، بينما لا يرتفع العنصر الفكرى إلى مستوى العامل الحاسم فى الفن الدرامى . إلا فى تلك المسرحيات الفكرية المجردة من حرارة العاطفة والانفعال وتعتمد على برود الجدل العقلى

البحث . غير أن ناقدنا يعود إلى تعريفه العام للأدب كصياغة فنية لتجربة بشرية فيدرج تحته فن المسرحية أيضاً . وإذن فلابد من تفصيل معنى التجربة البشرية فى العمل الدرامى ، كما لابد من تفصيل معنى الصياغة الفنية لهذا العمل. وهكذا ينتقل إلى أن ثمة مصادر ستة جامعة مانعة للتجربة البشرية ، هى الأسطورة والتاريخ وواقع الحياة المعاصرة للكاتب ، والخيال الذى يبتدع الأحداث بقدرته الخالقة ، والتجربة الشخصية للأديب ، والعقل الباطن . فالأسطورة هى عماد التراجيديا الإغريقية ، وهى أصلح الخامات لتوليد عاطفتى الفزع والخوف اللتين ينتهيان بتطهير النفس البشرية كما يذهب أرسطو . وفى مثل هذه الأعمال تنزوى الفكرة لتحتل مكانا ثانويا . وبالرغم من أن المسيحية فى القرون الوسطى قد اعترفت بالمسرح وشجعته إلا أنها حاربت الأساطير الوثنية وحصرت انتباه الكاتب الدرامى بين جدران قصة الصلب والشهداء من القديسين . إلى أن جاءت الكلاسيكية فى عصر البعث ، فكانت العودة إلى الينابيع اليونانية الرومانية القديمة من سمات النهضة الأوربية التى بدأت فى الانتشار منذ القرن الخامس عشر . وقد تمثل الكلاسيكون التراث الإغريقى الرومانى ، ولكنهم رفضوا أن يظل الصراع الدرامى بين الإنسان والقوى الخارجية . ذلك أن مذهبهم « الإنسانى » العام دفعهم إلى تصور الصراع الدرامى تصوراً جديداً على ضوء إمكانية قيامه داخل النفس الإنسانية ، بين العقل والعاطفة أو بين العواطف المتضاربة . وأمسى تحليل النفس البشرية الهدف الأول للدراما الكلاسيكية بدلا من فكرة التطهير الأرسطية . وظلت الأسطورة مع هذا التطور محورا لمختلف التيارات والمذاهب الفنية التالية للكلاسيكية ، إذ امتازت التجربة الأسطورية بخاصية المرونة التى سمحت بتطويعها للكثير من اتجاهات الأدب حتى عصرنا الحاضر .

أما المصدر الثانى للتجربة البشرية فهو التاريخ الذى لا يراه مندور قيداً على

المؤلف المسرحى ، بل يذهب إلى ماذهب إليه ألكسندر ديماس الأب من أن التاريخ مجرد مشجب يعلق عليه ثيابه . وبالتالى فلا ينبغى على الفنان أن يزيف التاريخ بنفس القدر الذى يجب أن يراعى فيه الناقد حرية الفنان فى التصرف بأحداث التاريخ، فى حدود الفكرة التى يستهدف تقديمها ، وفى إطار التجربة التاريخية ونسيجها الدرامى . يُستثنى من ذلك أولئك الذين يستهدفون من التاريخ بعث إحدى مراحله أو مجموعة من شخصياته ، فهم قد اختاروا منذ البداية أن يتقيدوا بالمواصفات المؤرخة للأبطال والأحداث ، ولا يمنحهم الناقد سوى حرية التفسير لحركة الأحداث والشخصيات . وإذا كانت الأسطورة قد منحت العمل المسرحى القدره على توليد عاطفتى الفزع والخوف ، ومن ثم تطهير النفس البشرية من مكبوتاتها . وإذا كانت التجربة التاريخية قادرة على تجسيد الفكرة العامة الشاملة التى يود الكاتب إبرازها .. فإن واقع الحياة العاصرة كفيل بأن يمد الفنان بالشخصيات الإنسانية الحية التى يمكن استلهام أبعادها المختلفة فى بناء المسرحية . وهذا مانشاهد أمثلته فى المسرحيات الحديثة التى بدأ كتابها من رواد المذهب الواقعى يمهدون بواسطتها للتغيير الاجتماعى. وأما الخيال فهو القدرة الذهنية الخالقة التى يستكمل الفنان بواسطتها رتوش الواقع الخارجى . ويتم ذلك بوحى مايؤمن به من معتقدات قادرة على الإيماء بالتغيير إذا كان الفنان واقعياً أو الإيحاء بالرمز إذا كان الفنان جمالياً رمزيا . غير أن التجربة الشخصية للفنان ستظل معينا لا ينضب من الأحاسيس والأفكار والإنطباعات التى تواجه الكاتب مباشرة فى حياته الخاصة والعامة . ولا يميل الدكتور مندور نحو ما يقول به البعض من أمثال إليوت ومدرسته من أن العمل الفنى هروب من الشخصية أو انسلاخ عنها . فبالرغم من أنه يمكن معادلة التجربة الشخصية معادلة موضوعية فى العمل الفنى، إلاّ أن حرارة الإنفعال فى التجربة الشخصية ستظل هى المورد الرئيسى للتجاوب الفعال بين الفنان والمتلقى . وللمصدر السادس والأخير للتجربة البشرية هو العقل الباطن الذى تم اكتشافه عن أن النفس البشرية

عميقة الأغوار إلى حد بعيد، وأن ما بها من كنوز الأحلام والمكبوتات غير قابل للفناء .

هذه إذن هى المصادر الستة الجامعة المانعة فى رأى الدكتور مندور للتجربة البشرية قبيل صياغتها الفنية فى الإطار الدرامى . وهى ليست إلا محاولة أرسطية من حيث الجوهر تهدف إلى قولبة الدراما فى إطار مجموعة من المبادى الفنية والإنسانية الثابتة . وهى بلا ريب مستخلصة من الأعمال الأدبية فى فن المسرح على طول تاريخه، ولكنها تفقد إمكانية الحركة الدينامية والتنبؤ بما يمكن أن يكون عليه هذا الفن غداً . ثم يتناول مندور « أهداف المسرحية » باعتبار أن هدف المؤلف يحدد له موضوعه ، ويعين له الوسائل لمعالجته فنيا . فالهدف إذن يتحكم فى مسار الأصول الفنية وخلقها . إذ عندما كانت المسرحية اليونانية جنينا يحبو بين معابد الآلهة كانت مجرد ترنيمة يسبح بها الكهنة وينشدها وراءهم الخاصة من أهل الدين . ولهذا لم تدعى مسرحاً ، بل دعوها بإسم وزن قديم من أوزان الشعر اليونانى هو الدمثيرامب . وقد كان هذا الجنين مجرد التفجع على آلام ديونيزوس إله الخمر . وأخذت المسرحية الإغريقية فى التحدد بقيام الحوار بين أكثر من شخصية . وكان التطهير هدفها الأول إذا كانت تراجيديا ، والنقد الإجتماعى الساخر إذا كانت كوميديا . وما أن أقبلت المسرحية الكلاسيكية فى عصر النهضة واتخذت لنفسها هدفاً جديداً هو تحليل النفس البشرية بقيام الصراع الداخلى فى الإنسان بدلا من الصراع بينه وبين القوى الخارجية . . حتى قام من أبناء ذلك العصر من يصوغ المسرحية الكلاسيكية فى مجموعة من القوالب الجامدة التى استلهم مبادئها حقاً من أرسطو ولكنه جعل منها ما يشبه القانون العلمى فى صرامته ، كمبدأ الوحدات الثلاث (الموضوع والزمان والمكان) ومبدأ فصل الأنواع (التراجيديا والكوميديا) فضلا عن المبدأ الأكبر المعروف بالمحاكاة . ولقد عرفت الكلاسيكية خروجاً

عن هذه المبادىء ، أو تفسيرات متعددة تخرج بها عن المفهوم الأرسطى قليلا أو كثيراً ، ولكنها ظلت مع ذلك محصورة فى حدود ذلك الإطار التقليدى . غير أن الإنفجارات الاجتماعية التى طرأت على المجتمع الأوروبى منذ القرن الثامن عشر ، أخذت تغير من القيم والموازين الفنية . فقـــد أصبحت الطبقة المتوسطة بأهدافها المحددة هى الفرشة الموضوعية لما أسموه فى ذلك الحين بالكوميديا الدامعة والدراما البرجوازية . وهى تلك المسرحية الهادئة التى تميل إلى الاعتدال. واختفت بذلك القواعد الكلاسيكية المتزمتة ، فلم تعد لوحدة الزمان ووحدة المكان القيمة المطلقة التى كانت لها فيما سبق . وبقيت وحدة الموضوع حائلا دون التفكك فى العمل المسرحى . واختفى الفصل المتعسف بين الأنواع المسرحية كالتراجيديا والكوميديا ، فلم تخل الدراما البرجوازية من الفكاهة الخفيفة ، ولم تخل الكوميديا من الدموع . وإستند كتاب ذلك العصر على شكسبير الذى خرج بلا جدال على القوانين الكلاسيكية ، ومع هـذا فقد بلغ الذروة من النجاح الفنى . وجاء القرن التاسع عشر ومعه تعـــددت الإتجاهات والمذاهب الفنية ، وإن ساد من بينها الاتجاه الرومانسى والمذهب الواقعى . وقد تخفف كلاهما من القيود السابقة وأغلال الماضى . فإختار الأول التعبير العاطفى المفرط عن ذات الفرد ، واختار الآخر التعبير عن فساد المجتمع والبيئة . ثم أقبل القرن العشرون بمكتشفات العقل الباطن ومكبوتات النفس . وأخيراً أقبلت حربان عالميتان مدمرتان ، أعقبهما السباق المجنون إلى التسلح . وفى هذه المراحل جميعها تغيرت أهداف الأدباء والفنانين من الإحساس بالظلم إلى الرغبة فى تغييره إلى الإحساس بعبث الوجود الانسانى ولا معقولية الحياة وكانت هذه الأهداف جميعها هى المصـــدر الأول فى تطوير البناء المسرحى وأصوله الفنية من الشكل الاغريقى إلى الشكل الكلاسيكى إلى الشكل الواقعى إلى الشكل العبثى الأخير . وكلما تغيرت الأهـداف ستظل أدوات

تجسيدها فى تغير مستمر . وينتقل مندور بعد ذلك إلى عنصر « الشخصيات » فى العمل المسرحى . وهنا يفرق مرة أخرى بين مفهوم أرسطو للشخصيات كتجسيد لنوع من السلوك ، ومفهوم لايوس إيجرى للشخصية المسرحية التى يوليها أهمية بالغة . . فهى تتسم عنده بأبعاد ثلاثة رئيسية من شأنهـــا صياغة الدراما وفقا للمقدمة المنطقية التى مهد بها المؤلف . والأبعاد الثلاثة هى البعد الجسمى ، والبعد النفسى ، والبعد الاجتماعى . ويختلف تركيز الفنان على بعد دون آخر حسب الاتجاه الذى يسير فيه . فالاتجاه الواقعى يركز على البعد الاجتماعى ، والاتجاه الفرويدى يركز على البعد النفسى ، والاتجاه الطبيعى يركز على البعد الجسدى . غير أن كل اتجاه من هـذه الاتجاهات لا يتجاهل بقية الأبعاد المكونة للشخصية الفنية . وهم جميعاً يتفقون على أن هذه الشخصية هى المحور لرئيسى فى العمل المسرحى . ولا يميل مندور ناحية هـذا المفهوم الذى بلوره إيجرى فى كتابه عن « فن كتابة المسرحية » ولـكنه يكاد يتفق مع أرسطو على أن القصة أو الميتوس أو الحدث هو عماد فن المسرحية . فإذا أتينا إلى الصراع الدرامى حيث ترجح الدراما اليونانية الصراع الخارجى ، وتؤثر الكلاسيكية الصراغ الداخلى ، نلاحظ أن العصر الحديث يقيم الصراع الدرامى أساساً بين الأفـكار . وكذلك البناء الدرامى قد تطور من العصر اليونانى إلى عصرنا الحاضر منذ أن استقل الفن المسرحى على يدى الـكلاسيكيين عن فنون الغناء والرقص . وتبلور الهيـكل المسرحى فى أزمة يرتفع عنها الستار . وقد تشابكت خيوطها . . ثم تتدرج الانفعالات والشخصيات والأحداث إلى الذروة حتى تجد حلا يهبط بها مرة أخرى . على أن يتم ذلك وفقا لقانون العلة والمعلول أى السببية الفنية ، وفى إطار بعض الحيل المسرحية كالمفاجآت المبررة والمفاجأة المزدوجة . واتسعت الهوة شيئاً فشيئاً بين العصور القديمة والعصور الحديثة ، فلم يعد الشعر هو لغة المسرح ، كما لم تعد الفصحى — عند مندور —

باللغة القادرة على تجسيد الحوار الواقعى فى المسرحيات الشعبية . ولكن يحبذ استخدام الفصحى فى المسرحيات التاريخية والذهنية والمترجمة عن لغة أجنبية . ولا يقسم مندور أنواع المسرحيات حسب التركيبة الفردية لكل عمل درامى، بل يتتبع اتجاهات الدراما فى صورتها التاريخية حتى يصل إلى تخوم إبسن وشو وتشيكوف فيجمعهم فى مدرسة واحدة هى المدرسية الواقعية . ويختم هذا الفصل الموجز المركز بمقاييس النقد المسرحى ، فيجعل من المضمون هدفاً رئيسياً للناقد ، تتلوه الأصول الجمالية المستقاه من تاريخ الفكرة المسرحية المستقرة ، وما يمكن أن يضاف إليها من روافد التجديد . وبين الشكل والمضمون يتعين على الناقد أن يرصد بدقة وإمعان أواصر العلاقة الوثيقة بينهما ، وكيفية تطورها فى محاذاة إزدهار المسرح وتقدم وعى الجماهير به .

ويتأكد لدينا من هذا العرض أن مندور هو الناقد الأرسطى الذى يقبل على التجديد بمقدار ، ويتردد مراراً قبيل أخذه بالظواهر الجديدة فى الفن الدرامى ، والمعايير الواجب إستخلاصها من تطبيقات هذا الفن العملية . ومندور هو إبن خشبة المسرح الفرنسى بكل ما تحمله من دلالات . فالمسرح الفرنسى هو الأب الشرعى للدراما الكلاسيكية . . سواء فى مضمونها التراجيدى عند العملاقين كورنى وراسين ، أو فى مضمونها الكوميدى عند عملاقها موليير . وبالرغم من أن احتضان فرنسا للاتجاهات الطليعية وتصديرها إلى بقية أنحاء العالم ، إلا أن مقاييسها التراثية شديدة الصرامة فى الإعتراف بأية ظاهرة فنية جديدة . وقد تأثر مندور بهذا الإتجاه الفرنسى فى إحتضان البراعم الجديدة ورعايتها،ولكن مسألة الإعتراف بها تنال عنده قدراً كبيراً من التردد. ذلك أنه ظل مصراً طيلة حياته النقدية على مجموعة من المبادىء المجردة فى تعريف الأدب ومصادره ومقوماته ومؤثراته . ولم يتنازل عنها أمام أية ظاهرة جديدة قد تحمل فى طياتها معالم جديدة تضاف إلى التراث الأدبى المعترف به . ولعل تكوينه الثقافى المبكر فى رفقة اليونانيات والمنهج الفرنسى ، هو السبب الرئيسى والهام فى تعلقه بروح أرسطو أمام تقييم العمل المسرحى .

(١)

من نظريتى النقد والأدب، استلهم مندور ميوله الفنية نحو المسرح والشعر. فباستثناء بعض النماذج البشرية فى كتابه المعروف بهذا الإسم ، لا نكاد نعثر له على دراسات متخصصة فى الرواية أو القصة القصيرة . ذلك أنه قد اختار فى وقت مبكر معالجة الفن المسرحى وفن الشعر ، معالجة أكاديمية تارة ،ومعالجه صحفية تارة أخرى . ولكنها فى جميع الأحوال ظلت معالجة متخصصة . فإذا تناولنا الآن إنتاجه النقدى فى مجال المسرح ، سنصادف أفكاره النظرية متناثرة فى أعماله التطبيقية كمسرحيات شوقى وعزيز أباظه والمسرح النثرى ومسرح توفيق الحكيم، مما سنتناوله بالتفصيل بعد قليل . إلا أن الدكتور مندور شاء أن يبلور هذه الأراء النظرية المتناثرة فى كتيب صغير باسم «المسرح » رفض فى مقدمته أى احتمال لأن نكون قد ورثنا عن الفراعنة أو العرب فنا مسرحياً بالمعنى العلمى الدقيق للكلمة . فلا يكفى مطلقاً أن تكون ثمة أساطير تتضمن صراعا دراميا يرتلها الكهان بين جدران المعابد ، حتى نقرر أن لنا تراثاً مسرحياً ممثلا فى أسطورة إيزيس وأوزوريس كما جاء فى كتاب المسرح المصرى للدكتور لويس عوض . وإنما يميز فن المسرح عن غيره من ألوان الفنون والفكر، البناء الفنى الخاص به. وهو الأمر الذى لم يتوفر فى تراثنا المصرى القديم من الأساطير الفرعونية . ويرجح الدكتور مندور أن الفرق بين التكوين العقلى عند الإغريق القدماء ، وهذا التكوين عند الفراعنة ، هو العامل الحاسم الذى أدى إلى انعتاق الفن المسرحى من أحضان الكهنوت اليونانى واتصاله بحياة الشعب ، وموته وجموده بين أروقة المعابد المصريه القديمة . فالعقلية اليونانية تصورت الآلهة كالبشر فى كافة حزئيات الواقع الإنسانى لدرجة اقتراف الخطايا والذنوب . بينما

نجد أن العقل المصرى قد تصور الله فى صورة كلية بعيدة عن عالم البشر . ومن ثم استطاع الإغريق أن يتصوروا الحركة الدرامية فى تكاملها الأسطورى والواقعى، فانفصلت رويداً عن ردهات المعابد ، واتصلت بحياة البشر . ولم يتحقق ذلك للأسطورة المصرية القديمة فظلت مجموعة من التراتيل على ألسنة الكهان . أما التراث العربى فقد خلا هو الآخر من المسرح بالرغم من كل المشابهات التى يقيمها البعض بين الشكل الدرامى ، وبعض الأشكال الحوارية التى جاءت فى نماذج نادرة من الشعر العربى القديم ، أو فى نماذج من النثر الفنى . ويذهب الدكتور متدور إلى أن طبيعة الشعر العربى القديم تتكون من عنصرين أساسيين هما الخطابة والوصف الحسى، وكلاهما على طرفى نقيض من أصول الفن الدرامى . ويبدو أن مندور قد أراد بمقدمته هذه أن يثبت إحدى المسلمات المتوارثة ، وهى أننا تلقينا الفن المسرحى عن الغرب عند نهاية القرن الماضى ، وأوائل القرن الحالى . وهى مسلمة صحيحة فى جوهرها ، ولكنها تحتاج إلى بعض التحفظات فى التفاصيل . هى مسلمة صحيحة من حيث أننا استوردنا الشكل المسرحى الحديث من أصوله المستقرة فى الغرب ، ضمن ما استوردناه من أحدث معجزات الحضارة الغربية فى بدايات نهضتنا المعاصرة . ولكن هذا الإستيراد ، من ناحية أخرى ، لا يلغى ميراثنا الدرامى مهما كان بدائياً . فهذا الميراث وحده — وليس خيال الظل أو الأراجوز أو صندوق الدنيا — هو الذى مهد الوجدان المصرى لاستقبال الشكل المسرحى الحديث. فليس الميراث المكتوب وحده هو الجدير بأن يكون ميراثاً معترفاً به، فالتراث الشفهى المعقول عبر الأجيال ، يتوارى الكثير من تفاصيله ، وينضاف إليه مع توالى العصور ، الكثير من التفاصيل .. بل وتشترك فى صياغته العديد من العبقريات المجهولة ،ومن ثم تكاد تنعدم الأصالة الفردية ، وتبرز الروح الجماعية . وكان المفروض منطقياً ألا نثق

فى هذا التراث كصورة نفسية عميقة الدلالة، تتضمن صراعات متنوعة لا نهائية. ولكننا مع ذلك، نعترف بهذا التراث إعترافاً علمياً دقيقاً، لأننا نحصل منه بالرغم من كل الحواشى والذيول والنواقص والإضافات، على نقطة البدء فى كل عمل درامى، على عنصر الصراع كجوهر أصيل للعمل الفنى. فلا شك أن الحس الدرامى كان متوفراً لدى المصريين المعاصرين الذين استقبلوا الشكل الأوروبى للمسرح بترحاب شديد. ولا شك أن تلك الأساطير التى أنكر مندور أهميتها هى الجذر الغائر فى وجداننا الروحى مهما امتدت بنا القرون لنخلف وراءنا أسطورة الإله المعذب أوزوريس رابضة فى كيان الفنان المصرى الأصيل. وإذا كانت البطولة التراجيدية من المعالم الأساسية للتكوين الدرامى، فإن أوزوريس هو البطل التراجيدى الأول الذى كان له التأثير الدرامى الأكبر على تكوين المسرح القديم، شكلا ومضمونا. ومايزال له التأثير الأكبر على تكوين المفهوم العام للبطولة التراجيدية فى العصر الحديث. وإذن فقد كانت الدراما المصرية القديمة هى الأصل البعيد المستمر فى كياننا الفنى إلى الآن. مهما احتاج الأمر أن نستورد فى مرحلة حضارية متخلفة منجزات الحضارة المتقدمة فى أوروبا، ومنها الشكل المسرحى الناضج. إلا أن الدكتور مندور كان صادقاً كل الصدق حين عرض للأسباب العلمية التى حالت بيننا وبين أن نرث فنا دراميا عن الحضارة العربية. ولقد وضع يده بلا جدال على أهم النقاط البارزة على تطور مسارنا الأدبى والفكرى حين أوضح الفروق الحضارية بيننا وبين الغرب. فقد صاغت هذه الفروق بالتفاعل مع ميراثنا القديم مسارنا الخاص فى مجال الفكر والأدب والفن. ذلك أن العالم الغربى كان حافلا بالمذاهب والإتجاهات الفنية فى المسرح منذ قدامى الإغريق إلى الأشكال الدرامية الحديثة مروراً بالكلاسيكيين والرومانتيكيين وغيرهم. وقد مضى تطور المسرح الأوروبى فى موازاة التطور الحضارى للمجتمعات الأوروبية. أما نحن فلم يكن لدينا سوى الحس الدرامى

غير المرئى والميراث الشفهى بأشكاله البدائية حتى نهاية القرن التاسع عشر .لهذا بقيت المحاولات السابقة على مسرحيات شوقى الشعرية منذ جاءت الفرق السورية واللبنانية إلى إنشاء الفرق المصرية الرسمية والشعبية ، مجرد محاولات تتلمس الطريق بين عوالم التراجيديا والكوميديا والمسرح الغنائى. وقد تم ذلك فى كافة المستويات المعروفة من الترجمة المباشرة بتصرف إلى الاقتباس والتمصير ، إلى التأليف الأصيل فى القليل النادر ؛ بالعربية الفصحى حينا ، وبالعامية المصرية فى أغلب الأحيان .

قلت أن مندور قد وضع كلتا يديه على فكرة « الفوضى » التى تميزت بها حياتنا الفنية والمسرحية فى بدايتها . وكادت تتحول هذه الفكرة اللامعة إلى نظرية فى المسرح المصرى ، يحدد خصائصه وملامحه القومية : ماذا أخذنا من الأرض المحلية، وماذا نقلنا عن الغرب، وماذا رفضنا من هنا وهناك ؟؟ هذه التساؤلات التى نحتاج إليها فى كافة قضايا أدبنا الحديث ، كانت حياتنا المسرحية برفقة مندور تستطيع أن تجد لنفسها تحديداً وضحاً أشد الوضوح . غير أن مندور فى ظروف عمله التعليمى قد اختار الشكل المدرسى لمحاضراته فى النقد المسرحى . فالفصول التى جاءت بكتابه عن (المسرح) حول تطور النظرية الأدبية فى المسرح والرؤية النقدية له ، ثم تطبيقها على شوقى وأباظه والحكيم وغيرهم .. تحولت فيما بعد إلى كتب مستقلة يحسن بنا أن نعرض لكل منها على حده

(٢)

أصدر الدكتور مندور عام ١٩٥٤ مجموعة المحاضرات التى ألقاها على طلبة الدراسات العربية العالية ، حول مسرحيات شوقى الشعرية بين دفتى كتاب . وقد صدّره بمقدمة حول العرب والأدب التمثيلى قرر فيها ما سبق له أن رجحه من أن العرب والفراعنة لم يعرفوا أدب المسرح كما عرفه الإغريق . ويكتشف مندور فى أدب شوقى المسرحى أن ثمة تيارين من الشرق والغرب قد تأثر بهما هذا الأدب . عن الغرب تأثر بالأصول الكلاسيكية للمسرح الفرنسى وإن كان يميل ناحية كورنى فى اتخاذه من المسرح مدرسة أخلاقية . ومع ذلك فإن شوقى لم يتأثر بمذهب دون آخر من تلك المذاهب التى راجت فى باريس منذ أن استقر بها مقامه عند نهاية القرن الماضى . غير أن تأثره الأكبر كان بالاتجاه الكلاسيكى الذى يتخذ من التاريخ هيكلاً دراميًا لأحداث المسرحية حتى تصبح مشا كلتها للواقع أقرب إلى « المعقول » مهما كان خارقا . وحتى تصبح وعاء أمينا للمشاعر الإنسانية العامة التى لاتتغير قيمها بتغير الزمان والمكان . هذا الجانب « الإنسانى المطلق » فى المسرح الكلاسيكى عـثر على استجابة تلقائية من شوقى الذى أضمرت له نشأته الشرقية استعداداً أصيلا لأن يتخذ من المسرح منبراً أخلاقيـا بليغاً . كذلك كان الشعر هو عماد اللغة فى المسرح الكلاسيكى . وقد تواءم هذا العنصر مع شوقى الشاعر الكلاسيكى بطبيعته . وإذا كان الملوك والأبطال هم خامة المأساة الكلاسيكية على غرار المسرح الأغريقى الذى اتخذ من الآلهة وأنصاف الآلهة أبطالاً لمـآسيه .. فإن شوقى شاعر الملوك والأمراء قد استجاب لهذا العنصر بحماس بالغ فى تأثره بالكلاسيكية الفرنسية . وإذا كانت المسرحية الكلاسيكية قد بنيت أساساً على فـكرة « الصراع » الذى يؤثر فى تطور الشخصيات إلى أن تصل الحركة المسرحية ذروة الأزمة أو العقدة التى تلبث على ضوء الأحداث أن تتدرج نحـو الحل والإنفراج . .

فإن شوقى بنى مسرحه كاملا على هذا الأساس الـكلاسيكى فى البناء الدرامى . وإن ظل تصوره للصراع الدرامى مقصوراً على طرفين هما الشخصية ، والتقاليد المفروضة عليها. فلم يتعمق النفس الإنسانية فى ذاتها بحيث يحتدم الصراع داخل الفطرة البشرية وعناصرها الطبيعية الأصيلة . ومع أن شوقى استمد كل هـــذه الأصول العامة من الـكلاسيكية ، إلاّ أنه لم يتقيد بها فى كثير من الأصول الأخرى كقانون الوحدات الثلاث ، أو مبدأ فصل الأنواع . فشوقى يبدل فى الزمان والمـكان طيلة عرض المسرحية . ولم يأخذ بتقسيم الدراما إلى تراجيديا وكوميديا فنراه يمزج الفكاهة بالفجيعة . ولم يأخذ باستقلالية المسرح عن بقية الفنون فيمزج الغناء الخالص بالحوار الخالص ، وهكذا .

ثم ينتقل مندور إلى المادة الأولية التى استقى منها شوقى خامته وهى المادة التاريخية والأسطورية والواقعية . فقـد استلهم التاريخ المصرى فى « مصرع كليوباتره » و « قمبيز » و « على بك الـكبير » ، كما استلهم التاريخ العربى فى « أمــير الأندلس » واستلهم الأساطير الشعبية فى « مجنون ليلى » و « عنترة » ، واستلهم الواقع المصرى المعاصر له فى الـكوميديا الوحيدة التى كتبها « الست هدى » . والملاحظة الأولى على اختيار شوقى لمادته الأولية هو أنه آثر أن يصور فترات الهزيمـة فى تاريخ مصر والعرب من حيث أراد أن يمجد هذا التاريخ ويبعث النخوة الوطنية . ولعلنا نذكر حملة العقاد العاتية على شوقى حين هاجم ضعفه فى الدرايه بأحداث التاريخ واستقصاء عــبره . كما هاجم ضعف حسّـه الدرامى الذى دفعه لأن يركز على أشياء لا تستحق مجرد الالتفات ، وأغفل فى نفس الوقت ما كان جديراً بكل تركيز . إلاّ أن الدكتور مندور يرى منذ البداية أن اختيار شوقى لمراحل الهزيمة ليس دليلا على انهيار حسّـه التاريخى وموقفه الوطنى ، لأن الهزيمة فى ذاتها ربما كانت المحك الوحيد لاكتشاف المعدن الأصيل فى الفرد والجماعة . كذلك يرى مندور أن الـكاتب

المسرحى ليس مؤرخاً وإنما هو يتخذ من التاريخ مشجبا يعلق عليه ثيابه كما يقول ألكسندر ديماس الأب . وإذن فليس عليه من بأس إذا لم تبلغ دراسته للتاريخ درجة الاستقصاء ، وإذا لم يبلغ تصويره للتاريخ درجة المحاكاه الحرفية . بهذه الأسباب يتقدم الناقد إلى المؤلف المسرحى بهذا السؤال : كيف عالجت الهزيمة التاريخية فى المستويين الفكرى والفنى ؟ ويردفه بسؤال آخر : ما هو الأثر العام لعملك الفنى بعد اختيارك للتاريخ مادة أولية له ؟ وللوهلة الأولى تجيب مسرحيات شوقى أنه قد آثر الأخلاق والقيم السائدة محوراً دراميا لجميع أعماله . كما تقول هذه المسرحيات أن شوقى لم يتعمق ذلك الصراع الذى أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية ولذلك لا نجد فى أعماله صراعاً حقاً عنيفاً ، بل انتصارات سهلة لمبادىء تلك الأخلاق على المشاعر الإنسانية. وربما كان السبب هو العناصر الدخيلة على عنصر الدراما فى معظم مسرحيات شوقى . إذ هو أحياناً يسرد مشاهد قصصية ووصفيـــة لا نتبين علاقتها بعنصر الدراما ، وهى أكثر صلاحية للقصص والملاحم . نضيف إلى ذلك طغيان العنصر الغنائى الذى يستمد قوته من شوقى نفسه كشاعر غنائى كبير . وقد كان الدكتور مندور فى ذلك الوقت (١٩٥٤) يؤمن بأن « النثر بوجه عام يسير نحو هدف هو التعبير عن مكنون الفكر أو إحساس القلب . وهو لذلك وسيلة لا غاية ، وأما الشعر ففن جميل فى ذاته يقصد إلى خلق الصور الجمالية أولا، ويأتى التعبير فى المرتبة الثانية» (مسرحيات شوقى — ط ثالثة ص ٥٥) . ومن هذه الفكرة يصوغ منـــدور اقتراحه الخاص بتمثيل مسرحيات شوقى موسيقياً ، أى بتحويلها إلى شىء كالأوبرا . وقد تناول مندور كل مسرحية على حدة فقال عن مسرحية « على بك الكبير » التى كتبها شوقى عام ١٨٩٣ ثم أعاد كتابتها عام ١٩٣٢ أن شوقى « هو المسئول عن هذا الاختيار ، بل قد كان فى استطاعته أن يجرى الصراع بين الشعب وهذا الفساد ، حتى ولو بانتصار الفساد ، لأن عطفنا عندئذ

سيؤثر على جانب واحد هو جانب الشعب ، وبذلك نتأثر وننفعل ، ولكن الظاهر أن إحساس شوقى بالشعب وإيمانه به كان محدوداً ، وذلك فضلاً عن أن ما كتب هو تاريخ الملوك فى مصر لا تاريخ الشعب » ، وبالمقارنة بين هذا المنهج فى القد ، وبين تلك الفكرة الجمالية التى عرضها قبل ذلك بعدة أسطر ، يتبين لنا مدى الصراع الذى كان يعانيه مندور بصدد المسرح الشعرى ، فهو بالنسبة للنثر كان قد حدد وجهته تحديداً واضحاً . ولكنه بالنسبة للشعر كان مايزال يراه خلقاً فنياً مستقلا بذاته لا يهدف إلى شيء خارجه . ولما كان المسرح من أكثر أبنية الفن الأدبى موضوعية ، أى باتساعه لما هو أكبر من شخصية الفرد الخالق .. فإن الجدير بالمناقشة هنا هو إجتماع المسرح كفن موضوعى مع الشعر كفن ذاتى (حسب تقسيم مندور آنذاك) . ولقد عبر مندور أخلص تعبير حين راح يرصد لشوقى فى « مصرع كليوباترا » مصادر الفكرة المسرحية (عن كتاب مسبيرو ومسرحية شكسبير ثم مشاعره الشخصية) . وتدرج إلى القول بأن شوقى وإن يكن تحرر فى الفترة الأخيرة من حياته — إلى حد ما — من تبعيته للسراى والأسرة المالكة « إلا أنه ظل مع ذلك يرى فى ملوك مصر بؤرة الوطنية ورمزها الأول ، حتى خيل إليه أن دفاعه عن ملكة حكمت مصر يعتبر دفاعاً عن الوطنية المصرية » (ص ٧٥) . وهكذا تحول مندور عن عملية الرصد الفنى للمؤثرات التاريخية والشخصية والشعرية التى أسهمت فى صياغة مسرحية شوقى إلى « وجهة النظر » التى تبناها من خلال تكوين الشخصيات وحركة الأحداث وزوايا التصوير .

هذا المنهج هو نفسه الذى عالج به مندور مسرحيات عزيز أباظه فى كتابه الذى صدر عام ١٩٥٨ . وقد تناول كلا من هذه المسرحيات على حدة . فاكتشف فى « قيس ولبنى » التى كتبها أباظه عام ١٩٤٣ أحد العيوب التى سبق أن أخذها على شوقى ، وهو التضمين المبتذل . فالتضمين فى ذاته ليس عيبا

عندما كان الأقدمون من المقلدين لا يستطيعون أن يغلقوا مخازن ذاكرتهم . ولكننا الآن نرى فيه دليلا أكيداً على الطريقة التى تتم بها عملية الخلق الفنى عند من يلجأون إليه . فهو يدل على أنهم لم يتخلصوا بعد من عبء الذاكرة لكى يخلصوا إلى ملكة الخلق الفنى (ص ٢٧) . ويشير مندور بذلك إلى ما يحشو به المؤلف عمله الفنى من أقوال السابقين ، كأن ينظمها إذا كانت نثراً ، أو ينقلها كما هى إذا كانت شعراً . وسواء كان التضمين مناسباً لواقع الحال فى العمل المسرحى ، أو منافيا لقواعد هذا الفن العريق ، فإنه يعد عند كبار النقاد من أدوات الخنق الكبرى لعملية الإبداع الفنى التى ينبغى أن يتنفس الفنان معها هواء نقيا هو التراث المصفى المتمثل فى خلايا الفنان ودمه . وربما كان التضمين الذى أشار إليه مندور كواحد من عيوب أحمد شوقى وعزيز أباظه، هو أحد العوامل التى تتسبب فى أن يتسرع الفنان فى التقاط بعض الجزئيات التافهة من الأصل الشعبى للأسطورة المسرحة .. الأمر الذى يترتب عليه إغفال الجوهر الروحى العميق لهذه الأسطورة أو تلك . أى أن الالتفات إلى الأشجار منفردة يخفى مشهد الغابة . وقد تورط عزيز أباظه فى هذا المأزق الذى اكتشفه مندور ، غير أننا لا نستطيع أن نفصل بينه وبين التضمين لأنهما يشكلان معاً ظاهرة فنية واحدة تؤدى إلى التفكك الذى نلاحظه على مسرحية « قيس ولبنى ». وبالرغم من أن مندور قد اتجه فى تلك الآونة التى نقد فيها عزيز أباظه إلى البحث الجاد العميق عن مضمون هذه المسرحيات وما تهدف إليه ، إلا أنه لم يهمل قط بقية العناصر الصياغية فى المسرحية ، وفى مقدمتها اللغة . وقد سبق لنا أن تعرفنا على رأى الدكتور مندور فى اللغة الفنية حين كان ما يزال رابضاً بين أسوار المنهج التأثرى ، وكيف كانت اللغة تعنى عنده خلقا جماليا مستقلا مكتفياً بذاته . ولكنه فى مرحلته الجديدة التى لا يهمل فيها العناصر الجمالية المختلفة فى بناء المسرح الشعرى ، يناقش اللغة نفسها على ضوء

منهجه الجديد الذى يهتم أشد الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية للفن . وبالتالى فهو يتساءل عن الوظيفة الاجتماعية للغة فى إطار العمل الفنى كاملا « فالأداء وسيلة لا غاية والذى يجب أن نتساءل عنه هو إلى أى حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التى اختارها فى أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت تلك الوسيلة شعراً أم نثراً أو بلغة فصحى أم دارجة أم عامية » (ص ٣١) . ومن البديهى أن تكون وظيفة اللغة فى الحوار المسرحى — خاصة إذا كانت شعراً — هى المدخل الطبيعى إلى مناقشة العلاقة بين الاتجاه الواقعى واللغة فى هذه الحال . وفى هذه النقطة لا يفوت مندور أن الواقعيه لا تنبع من نوع الأداة المستخدمة وإنما تنبع من صدق مطابقة ما يجرى به الحوار لما يمكن أن يعتمل فى نفوس شخصيات المسرحية من أفكار وأحاسيس فى الظروف والأحداث التى يحيطهم بها المؤلف « أى أن الواقعية تنبع من اسان الحال لا من لسان المقال » (نفس الصفحة) . لهذا السبب يشن الدكتور هجوماً عنيفا على استخدام أباظه للغة المعجمية فى الحوار بحيث أنه يمزق الاوصال بينه وبين الجمهور المتلقى كانعكاس لتمزقها داخل البناء المسرحى ونسيجه الشعرى . ويطبق مندور منهجه على مسرحية « العباسة » التى كتبها الشاعر عام ١٩٤٧ وهى تصور إحدى القصص الدرامية البارزة فى تاريخ الإسلام منذ ربطها المؤرخون العرب ربطاً وثيقا بالنكبة التى أنزلها هارون الرشيد بالبرامكه ، وبخاصة بجعفر بن يحيى . ويقرر مندور أن الغوص وراء حقائق النفس البشرية وتصويرها تصويراً يجلو غامضها ويفضح أسرارها هو الهدف الإنسانى الباقى الذى يمكن أن نخلص به من هذه المسرحيات التى لا تعتبر مسرحيات هادفة بالمعنى الحديث لهذه اللفظة . وهنا يلتقط الناقد البصير إحدى الملاحظات الذكية حين يتصور المسرح دائما بجهوره فيقول إن المأخذ الأساسى الذى يمكن للجمهور أن يسجله على مثل هذه المسرحيات هو أن المؤلف لم يستطع أن يوجهه نحو العطف أو السخط على هذه الشخصية أو تلك

فى مسرحيته . ومن ثم يذوب انفعاله فى محاولته العابثة للوصول مع المؤلف إلى شاطىء محدد . وليس هناك ما هو أبلغ من ذلك — عند مندور — دليلا على أن المؤلف لم ينجح فى تصوير الشخصيات على النحو الذى يحدد أبعادها . وبذلك يستطيع الجمهور أن يتخذ منها موقفاً إذا كان المؤلف لا يريد أن يتخذ هو نفسه أى موقف منها (ص ٤٤) . ومعنى ذلك أن فكرة « الغوص وراء حقائق النفس البشرية » التى قال بها مندور فى تقييمه لمسرح عزيز أباظه عام ١٩٥٨ تختلف عما قال به فى الميزان الجديد حين كانت النفس البشرية ليست إلا تلك الفروق اللانهائيه التى يتميز بها الكائن الإنسانى الفرد عن أى كائن إنسانى آخر . إن الفكرة نفسها قد تطورت ، فامتلأت بمضمون فلسفى جديد لا ينفصل عن الصياغة الجمالية للعمل الفنى . ذلك أن تصوير المؤلف لهذه الشخصية أو تلك ، وقدرتة على جذب تعاطفنا أو سخطنا ، هو بحد ذاته موقف عميق الدلالة على المعنى الجديد للنفس البشرية كما يفهمها مندور فى مرحلته الجديدة . فالنفس البشرية فى أعمق محتوياتها هى الخلاصة المركزة لمهارة الكاتب فى اكتشاف عالمه فى كافة المستويات .. سواء منها ما يتعلق بالحقائق الإنسانية العامة ، أو ما يتعلق بحقائق العصر الذى يعيش فيه . وبهذا المنهج الموضوعى الدقيق ناقش مندور قضية العلاقة بين التاريخ والفن وهو بصدد مناقشته لمسرحية « شجرة الدر » التى كتبها عزيز أباظه عام ١٩٥١ . وعلى النقيض من شجرة الدر » يلاحظ الدكتور مندور على مسرحية « غروب الاندلس » التى كتبها عزيز أباظه عام ١٩٥٢ أن لها هدفاً إنسانيا وسياسيا عاماً ، ولم تقتصر كما اقتصرت « شجرة الدر » على أن تكون فصلا فى التاريخ كتبه المؤلف شعراً فى صورة حوارية . ويأخذ على « غروب الأندلس » أنها كسابقتها قد وقعت فى نفس الأخطاء الفنية من حيث أنها لا تعرض قطاعا محدداً متماسكا من الحياة بل تعتمد على فترة مترامية فى الزمان والمكان مما يفقدها التركيز وقوة

التأثير والعمق فى تحليل النفوس ورسم الشخيات والكشف عن الخفايا.(ص٦٣).

والملاحظ على تقييم مندور للمسرح الشعرى عند أحمد شوقى وعزيز أباظه أنه يعتمد أساساً على تبين الموقف العام للكاتب من خلال تصويره للشخصيات. ثم يبذل جهداً واضحاً فى تبين المصادر التاريخية والمعاصرة للمادة الأولية فى العمل المسرحى. ويشحذ انتباهه بعدئذ إلى تقصى عوامل التضخم والمبالغة أو الإفراط فى التزام جزئيات الخامة التاريخية. ويتناول بشىء من التفصيل عنصر اللغة من كافة الزوايا اللفظية والفكرية. كإستخدام اللغة المعجمية أو التضمين وغيرها من مسالب المنهج الشعرى القاصر فى البناء المسرحى. ولقد أحس مندور بذكاء اجتماعى حاد أن طبيعة النشأة الطبقية لكل من شوقى وأباظه قد باعدت بينهما وبين الشعب. وانعكس ذلك جلياً واضحاً على عنصر الاختيار الفنى للموضوع، وزوايا معالجته. ويخرج القارىء لتقييم مندور بإحساس عميق بأن هذا الناقد العظيم قد وازن بين الموقف الأيديولوجى والثقافة الجمالية بصورة ريادية باهرة. على أن هذا لا ينفى أن مقومات المسرح الشعرى من التراث الإغريقى القديم إلى ت. س. اليوت، قد مرّت بعديد من التطورات التى عرفتها الكلاسيكية والرومانتيكية والتعبيرية وغيرها من المذاهب فى المسرح والشعر جميعاً. وكان من نتائج هذا التطور الضخم، أن تحول المسرح الشعرى عن كونه صياغة شعرية لعدة مشاهد تمثيلية إلى فن يكاد يستقل عن الفكرة المسرحية بمفردها، كما يكاد يستقل عن العمل الشعرى بمفرده، فضلاً عن أنه يكاد يستقل تماماً عن المزاوجة الآلية بينهما. ومن هنا كانت الأهمية بالغة لأن ندرك المؤثرات الأجنبية فى أدبنا الحديث، وطبيعة المسار الخاص لكل من المسرح والشعر فى هذا الأدب، والروافد التى أعطت للمسرح الشعرى فى بلادنا خصائصه المتفردة. إذ مهما أحصينا تأثرات شوقى وأباظة وأبو شادى وعلى طه بمطالعاتهم أو مشاهداتهم للمسرح الشعرى الغربى، فإن تراثنا من هذا اللون الأدبى ينفرد بصفات خاصة تكررت إما بصورة مزدوجة «شوقى وأباظه» مثلا وإما بصورة جماعية مشتركة.

(٣)

ثم يثور هذا السؤال : لماذا لم يزدهر هذا الفن في أدبنا ، ولا نرى له أية إمتدادات إلا فى محاولات الشعراء المحدثين المسرحية كعبد الرحمن الشرقاوى ، والملحمية كنجيب سرور ؟ . إن الإهتمام الأكبر للدكتور مندور كان بالمسرح النثرى ، ولهذا لم نحصل على إجابات مفصلة لهذه التساؤلات حـــول المسرح الشعرى فى كتابه الرائدين عن مسرحيات شوقى وعزيز أباظه . وهما كتابان رائدان بحق ، لأن تقييم المسرح الشعرى لم يحظ إلى الآن بإنتباه مماثل لتقييم المسرح النثرى . ولعل الملاحظة الأخرى على نقد الدكتور مندور الذى سنراقفه الآن مع المسرح النثرى عامة ، ومسرح توفيق الحكيم خاصة . أنه يهتم غاية الإهتمام بالنص الأدبى للعمل المسرحى . ولو أن هذا الاهتمام قد صاحبه تصور شامل للعملية المسرحية ، لحصلنا على النقد المسرحى المتكامل الذى مانزال نحن بحاجة إليه. أى أنه ما من ضير فى أن يتخصص النقد المسرحى فى إحدى جزئيات العمل المسرحى كالديكور والملابس والتمثيل والإخراج والتأليف ، بشرط ألا تتم عملية التقييم لإحدى هذه الجزئيات دون تصور شامل لعلاقتها الدينامية ببقية الجزئيات . ومع ذلك يتبقى شوقنا البالغ إلى ميلاد الناقد المسرحى الذى يتناول العمل كلا متكاملا . وللدكتور مندور محاولات باكرة فى غرس هذا المفهوم للنقد ، نشر معظمها بالمجلات ولم يضمها كتاب بعد ، إلا أن مجهوده الأكبر كان مجهوداً أكاديمياً محصوراً بين أروقة النص الأدبى للعمل المسرحى. وربما كان الجزء الخاص بالمسرح من كتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » الذى صدر عام ١٩٥٨ يوضح لنا أكثر فأكثر أبعاد هذه الظاهرة. فهو يحدد من البداية أن وظيفة المسرح ليست مقصورة كما قال البعض على

إمتصاص هموم الناس بإجتذاب سخريتهم عن طريق الكوميديا ، أو التنفيس عن مكبوتاتهم عن طريق التراجيديا . وإنما يمكن للمسرح أن يصبح « وسيلة لتهذيب البشر عن طريق توسيع فهمهم لأنفسهم للحياة» . وعلى ذلك يناقش إحدى رسائل طلبته حول المسرح المنوع لتوفيق الحكيم ، فلا يضايقه عناية الشاب المفرطة بالقضايا المثارة حوله ولم يعثر لها على صدى عند توفيق الحكيم . إلا أن مندور يعود فيتحفظ فى حكمة قائلا أن العمل المسرحى — والفن بشكل عام — يرفض الإملاء المباشر من الجمهور . فلنترك للفنان حريته ، ولنحاسبه بعد ذلك عن وظيفه هذه الحرية فى عمله الفنى : إلى أى مدى أفاد منها ؟ وأضاف أن النقد المسرحى يجب أن يلتزم بقضيه البناء الفنى للدراما حتى لا يتحول إلى مجرد ملاحظات إجتماعية عابرة . وهو — مندور — يلتزم بما يقــول به ، فيشد على يدى توفيق الحكيم مهنئاً بمحاولته لإيجاد اللغة الثالثة فى المسرح . تلك اللغة التى لا تتنافى مع قواعد الفصحى ، وتتلاءم مع النطق الاقليمى للغة الدارجة فى كل بلد عربى . وبالرغم من اعتراضى الموضوعى على نتائج محاولة الحكيم اللغوية ، إلا أنه لا ينبغى أن نتجاهل هذا الترابط النظرى التطبيقى فى نقد مندور . فهو يضيف الى آرائه الفكرية فى المسرحية ، أبعادها الفنية حيث تقف قضية اللغة فى مقدمة المسائل التى تجسد الرؤية الفنية عند الحكيم . يعالج مندور هذه القضية فيقول بالحرف « إن لغتنا الفصحى قد نشأت وتجمدت فى فى عصر وبيئة يخالفان عصرنا وبيئتنا : ولأسباب شتى لم تتطور تلك اللغة ولم يتسع صدرها لـكثير من مطالب الحياة العصرية ، ولبعض فنون الأدب التى أخذناها عن الغرب كفن الأدب المسرحى الذى لا بد فيه من لغة سهلة قريبة المنال وثيقة الصلة بواقع حياتنا الشعبية » (ص ١٣٦) هذا الرأى الهام فى اللغة العربية الفصحى كأداة للتعبير الفنى ، يستمد قيمته من أن صاحبه هو مندور المثقف ثقافة عربية أصيلة واسعــة . وبالتالى فلا مجال للتشـكيك فى نزاهته

العقلية إزاء هذا الموضوع. أما حين يقول «والمحاولة بعد ذلك تعتبر محاولة حية لابفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النفسى الذى نحسه فيها ، فهو اتجاه الشعب فى تفكيره ومعتقداته ، وبذلك استطاع أن ينقذ ما تملكه لغة فن شعبى كالمسرح من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية أوأحاسيس عقلية » (ص ١٣٧) فإننا ندرك على الفور أن مندور الناقد الجمالى فيما سبق ، هو نفسه الناقدالأيديولوجى فيما تلا من مراحل تطوره وهى أخصب فترات عمره . إنه يعقد مقارنة فنية عالية النضج بين قصة « جمهورية فرحات » ليوسف إدريس، وبين المسرحية التى أعدها نفس المؤلف عن هذه الأقصوصة ، فنراه يتعاطف أشد التعاطف مع المضمون التقدمى للكاتب . ولكنه لايتجاهل أن تحويل هذه الأقصوصة إلى مسرحية لم يكن فى مصلحة المسرحية كعمل فنى مستقل . وكذلك يأخذ على «ملك القطن» للمؤلف نفسه ، بأنها لم تتكامل مسرحيا ، وإن كانت لوحة إجتماعية موفقة . وبالنسبة لمسرح باكثير رأى مندور فى بنائه ما يدل على الذكاء والمهارة ، ولكنه لم يكتشف فيه دليلا على قوة الخيال والقدرة على بناء الأحداث بناء يتولد بعضه عن بعض فى منطق سليم . وقد تسبب ضعف البناء فى إضعاف القيم الفكرية والعاطفية التى تتضمنها مسرحياته « لأن البناء الذى يلوح مفتعلا خليق بأن يضعف من قوة القيم الإنسانية التى تنطق بها الأحداث المفتعلة أو البعيدة عن طبيعة الحياة ومنطقها القريب المنال » (ص ١٥١) . وهكذا يلجأ مندور إلى التعميم حين يصبح التعميم فى مستوى الضرورة الفنية فى النقد الأدبى . ذلك أن جزئيات أعماله التطبيقية فى النقد تقوده بالضرورة إلى الرؤية الكلية الشاملة ، أى إلى النظرية . وبتفاعل النظرية مع التطبيق ، تتفاعل عنده نظرية النقد مع نظرية الأدب على نحو بالغ النضج والعمق تتحقق خلاله وحدة الرؤية النقدية للعمل الفنى شكلا ومضموناً . وهذا ما يمكن ملاحظته على كتابيه الأساسيين « المسرح النثرى»

و«مسرح توفيق الحكيم » اللذين أصدرها معهد الدراسات العربية العالية كمجموعة من المحاضرات التى ألقاها المؤلف فن رحاب ذلك المعهد .

وكتاب « المسرح النثرى » هو إحدى المحاولات الحديثة لتأريخ المسرح العربى . ولعل كتاب « حياتنا التمثيلية » لمحمد تيمور يعد من أولى المحاولات المتكاملة إن لم يكن أولها فى هذا الصدد. غير أن كتاب « المسرحية فى الأدب العربى الحديث » للدكتور محمد يوسف نجم يعد المرجع الأكاديمى الأقرب إلى الدقة التاريخية ، يتلوه كتاب الدكتور محمود حامد شوكت . أما كتاب مندور فليس إلاّ إحاطة عاجلة بتاريخ نشأة المسرح العربى كما حددها كتاب « أرزة لبنان » منذ الخطوة التى بدأها مارون نقاش وأبو خليل القبانى إلى بداية المسرح الغنائى فى مصر حيث تبلور إلى حد ما عندسلامة حجازى ، إلى بدايات المسرح النثرى عند إبراهيم رمزى وفرح أنطون ومحمد تيمور وغيرهم من رعيل الصف الأول الذى مهد بالشعر والنثر وبالعامية والفصحى وبالترجمة والتأليف ، لما نحن فيه الآن من نهضة مسرحية لاشك فى أصالتها مهما ضاقت دائرة الإصالة على قلة من الموهوبين المثقفين الذين لايتجاوزوا أصابع اليد الواحدة .

وفى إمكاننا أن نناقش مندور فيما كتبه حول مسرح فرح أنطون كمثال لمنهجه النقدى فى عملية التأريخ للمسرح العربىالحديث . فلا ريب أن ثمة تيارات عديدة قد شاركت فى صنع الأرض الفكرية والفنية التى ثبتت فوقها خشبة المسرح المصرى . ولا ريب كذلك أن الإتصال الحضارى بين الشرق والغرب ، فى عصر النهضة الحديثة من أهم العوامل التى دعمت قيام الفن الدرامى بين ربوع الشرق العربى . ولكننا لا نستطيع أن نصنف المؤلفين المسرحيين العرب فى خانات محددة تحديداً حاسماًفنقول إن أولئك الذىاستلهموا التاريخ والأساطيرفى أعمالهم هم الكلاسيكيون، أما أولئك الذيناستلهموا الحياة الإجتماعيةالمعاصرةفهم الواقعيون، وهكذا. لانملكهذا التحديدالحاسم،لأنمؤلفاًمسرحياً كفرحأنطون قد كتبالمسرحية التاريخية كما نرىفى« السلطان صلاح الدينومملكة أورشليم»

كما كتب المسرحية الاجتماعية كما نرى فى « مصر الجديدة ومصر القديمة » . هنا لا نستطيع أن نتفق مع الدكتور مندور فى تطبيق قواعد النقد الأوربى على أدبنا كما هى ، بل علينا أن نمضى فى الطريق الصعب الذى أشار إليه مندور نفسه حين قال أن أدبنا قد اختط مساراً مختلفاً عن مسار الآداب الأوربية . ولا يقتصر ذلك على الخطوط العامة كالتمذهب بالكلاسيكية أو الواقعية، وإنما يتجاوزه إلى ما هو أبعد وأعمق ، إلى تفاصيل التراجيديا والكوميديا ، وما إليها من دقائق الفن المسرحى . وربما كان هذا هو السبب فى أن تقييم مندور لمسرح فرح أنطون لم يقترب من الإنصاف إلاّ فى القليل النادر . فالتجربة الباهرة التى خاضها هذا الرائد فى مسرحية اللغة العربية لا تستحق من ناقد كبير كالدكتور مندور هذه الإدانة الحازمة للتجربة التى وصفها بأنها « نظرية خطيرة لا يمكن قبولها على أى وجه » (ص ٥٧) فالتجربة تقول بتعدد مستويات الذهن عند شخصيات المسرحية . ولما كانت اللغة هى الافكار منطوقا بها، فإن فرح أنطون يرى تعدد المستويات اللغوية عند شخوص المسرحية .وهكذا نجد عنده من يتكلم الفصحى من أفراد الفئات المثقفة ، ومن ينطق العامية كما هو الحال عند أفراد الطبقات الكادحة ، ومن يمزج بين هذه وتلك . إن فرح أنطون يكتب بقلمه أن هذه التجربة لا تفتح طريق الخلاص من مشكلة الإزواج اللغوى ، ولكنها إحدى المحاولات فى هذا الطريق. وأعتقد أن هذه الكلمات تقطع بإخلاص كاتبها وتواضعه . فلو أننا تابعنا محاولته بمزيد من التجارب الجادة لما بقينا حتى اليوم نعانى من هذه المشكلة . ولعل ما قال به مندور من أن لغة الشخصيات تنطق بواقع الحال، وليس من المهم أن تطابق حرفية اللسان ، أبعدما يكون عن الطريق إلى حل المشكلة . ذلك أن اللغة فى المسرح ليست مجرد أداة تعبير بل هى جزء لا ينفصل عن التكوين الذاتى والموضوعى للشخصية . إن اللغة تشارك - نفسياً وفكرياً وموسيقياً - فى تحديد معالم الشخصية المسرحية ، ثم تتجاوز هذه

الخطوة إلى المشاركة فى خلق البناء المسرحى ككل . وتلك هى القضية التى طرحها فرح أنطون بكل شجاعة وإقدام .

عاد مندر إلى مناقشةهذه القضية فى كتابه حول« مسرح توفيق الحكيم » حين عرض — من جديد — لمحاولة الحكيم فى مسرحية « الصفقة » . وكانت المحاولة هى تجربة مادعاة باللغة الثالثة التى يمكن نطقها بالعامية ولكنها تخضع لقواعد الفصحى ، فهى تصلح للتمثيل الواقعى ، وللقراءة المجردة ، فى آن. وكان مندور قد شدّ على يدى الحكيم مهنئاً على هذه المحاولة فى مقال نشره بكتابه« قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » ،ولكنه عاد فى كتابه الجديد يقول « عندما أمعنت النظرية فى طريقة أداء الممثلين لنص توفيق الحكيم وفى النص نفسه تبين لى أن الممثلين قد أدوها باللغة العامية وأن النص وإن يكن قد كتب باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة ، إلاّ أنه مع ذلك أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى » (ص ١٣٥) . وقادته هذه الملاحظة إلى الفكرة التقليدية القائلة بأن إرتفاع المستوى الثقافى بين أفراد الشعب هو الكفيل بالقضاء على العامية — كما يرجو — أو بالتقارب بين العامية والفصحى كحل وسط . ويخيل إلى أن القضية فى هذا المستوى النظرى لم تنل عمقاً فى النظرة أبعد غوراً مما وصلت إليه نظرة فرح أنطون منذ عشرات السنين . أما فى المستوى التطبيقى فلا مجال للشك فى أن العامية والفصحى قد أمست قصته بائرة ، لأن لغة الفن المسرحى فى مصر كادت تصبح لغة فنية لها كيانها الخاص ، يكتب بها المؤلفون ، ويشاهدها المتفرجون ويقرؤها القراء . . بالرغم من أن الحصيلة اللفظية والنحوية الأساسية لهذه اللغة هى العامية المصرية ، القاهرية بالذات فى معظم الأحيان .

ويناقش مندور قضية أخرى فى مسرح الحكيم هى قضية «المسرح الذهنى» كما شاعت تسمية هذا اللون التجريدى من ألوان الفن الدرامى . وبالرغم من

أننى أرجح ما قال به كبار نقاد المسرح من أنه ليست هناك مسرحية للقراءة وأخرى للتمثيل ، إلا أننى لا أستطيع الموافقه على صحة الاسباب التى علل بها مندور ظاهرة « عدم الإقبال الجماهيرى » على مسرح الحكيم . فقد علل هذه الظاهرة الصحيحة بعاملين : الأول هو أن الصراع الدرامى فى أعمال الحكيم يقوم أساساً بين الأفكار المجرده ، وليس بين شخصيات حية من لحم ودم . والعامل الثانى هو ما تتميز به أعمال الحكيم من سلبية واضحة ، إن لم تكن إنهزامية . ولست أنكر أن الأفكار المجردة والسلبية من سمات بعض أعمال الحكيم، ولكنى لاأتصور مطلقا أن يكون هذان العاملان بالإضافة إلى مستوى الجمهور الثقافى ، ومستوى الإخراج المسرحى فى بلادنا ، من الأسباب الرئيسية لاخفاق مسرح الحكيم شعبيا . فلقد استوردت مسارحنا الكثير من الأعمال التجريديه فى المسرح الغربى ، وللكثير من الأعمال السلبية على وجه التحديد . ومع ذلك لاقت نجاحاً من جمهور المثقفين ، لا سبيل إلى تعليله بحجة الفكر المجرد والإنهزاميه . هذا بينما لاقت الفشل بعض الفرق المسرحية التى تعتمد فى عروضها على المؤلفات المتفائلة ذات الشخصيات المجسدة لحماً ودماً . بل إن توفيق الحكيم نفسه فى مسرحية رمزية مثل « ياطالع الشجرة » قد لاقى نجاحاً لم تظفر به مسرحية متفائلة مثل «الطعام لكل فم» . فليس التفاؤل أو التشاؤم وليس التجريد أو التجسيد ، هو العامل الحاسم فى اجتذاب جماهير المسرح من أوساط المثقفين وغير أوساط المثقفين . وإنما ينبثق هذا العامل الحاسم فيما أرى من عملية البناء المسرحى ككل بشكل عام ، ومن صدى المشكلات التى تشغل بال المثقفين وغير المثقفين عند الكاتب المسرحى على وجه خاص . فإذا طبقنا هذا الأساس النظرى على معظم أعمال الحكيم سنلاحظ أن «الحوار» — كما لاحظ مندور بحق — هو العمود الفقرى فى البناء المسرحى للحكيم ، بينما تعتمد المسرحية الحديثة على العديد من المقومات الفنية التى لا تقل خطورة

وأهمية عن« الحوار » أو« الشخصيات » . كذلك لن نجد عند الحكيم صدى للقضايا الراهنة المطروحة للبحث ، باستثناء مسرحياته الأخيرة كشمس النهار أو الطعام لكل فم التى يغلب عليها التفاؤل والنزعة التعليمية أكثر من سيطرة الفن المسرحى . لأن الحكيم كان قد آثر منذ وقت مبكر أن يعالج « المطلق من المعانى » والأفكار الخالدة غير المقيدة بالزمان والمكان .

إلا أن هذه الملاحظات عليها لا تنفى أن كتاب « مسرح توفيق الحكيم » سيظل من بواكير النقد المسرحى المتخصص. فإذا أضفنا إليه ملاحقة مندور الجادة المستأنية لكل موسم مسرحى فى بلادنا على صفحات المجلات والصحف وبين جدران الجامعة والمعاهد العليا وفى ندوات الإذاعة والتلفزيون ، أيقنا أن مندور ، هذا الناقد الأرسطى ، هو نفسه رائد النقد الواقعى فى حياتنا المسرحية. فقد ظل البناء الكلاسيكى المحكم من الألف إلى الياء مروراً بالعقدة التى يتأزم عندها الموقف والصراع والشخصيات ، هو البناء النموذجى للعمل المسرحى عند مندور . كما ظل الهدف الاجتماعى والمضمون الإنسانى المتقدم هو المحتوى الذى ينبغى ألا يخلو منه عمل مسرحى جاد .

خاتمة

عندما أعددت تخطيط هذا البحث ، كنت قد قررت أن أدرس كافة جوانب تراث فقيدنا الراحل العظيم الدكتور محمد مندور . غير أننى آثرت أثناء الكتابة أن أقف عند هذا الحد ، مرجئاً بقية جوانب مندور فى نقد الشعر ومراجعة التراث ، إلى دراستى الشاملة التى تفرغت لها منذ وقت قريب حول « تطور النقد الأدبى فى مصر الحديثة » . فهذا هو عذرى الوحيد إلى القارئ عن عدم متابعتى الآن تقييم تراث مندور وفاء لما قدمه إلىّ وإلى أبناء جيلى من زاد فكرى سيغنى أرواحنا أمداً طويلاً .

